REVUE ROUMAINE

1/'76

REPÈRES DANS L'UNIVERSEL

CIVILISATION ROUMAINE ET CIVILISATION UNIVERSELLE ● TÉMOIGNAGES ● L'HUMANISME CIVIQUE ● LE RÉALISME — DÉTERMINATIONS SPÉCIFIQUES ● LE MOMENT DE L'AVANT-GARDE ● SUR LES SCÈNES DU MONDE ● ÉQUILIBRE DES FORMES ET DE LA COULEUR ● VALEUR DE LA TRADITION

CENTENAIRE BRANCUSI

XXXe ANNÉE

Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAȚA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.38.36

Imprimé à l'Entreprise
polygraphique
ARTA GRAFICĂ
133—135,
Calea Șerban Vodă
Bucarest

En couverture
CONSTANTIN BRANCUSI: la Porte du Baiser *(détail)*

SOMMAIRE

REPÈRES DANS L'UNIVERSEL

VIRGIL CÂNDEA 3 CIVILISATION ROUMAINE ET CIVILISATION UNIVERSELLE

Poèmes

GEORGE COŞBUC 9 LA LUTTE POUR LA VIE
MIHAÏ EMINESCU 10 GLOSE
OCTAVIAN GOGA 12 LES LABOUREURS
GEORGE BACOVIA 14 LACUSTRE
LUCIAN BLAGA 14 DORABLE SEMENCE
ION BARBU 16 TIMBRE
TUDOR ARGHEZI 16 BAISEMAIN
EUGEN JEBELEANU 17 LE SOURIRE PAR-DESSUS LA MORT
MIHAÏ BENIUC 20 LE POMMIER DU CHEMIN

Prose

ION LUCA CARAGIALE 22 KYR IANULEA
ILARIE VORONCA 37 PETIT MANUEL DU PARFAIT BONHEUR (extraits)

Témoignages

RAFAEL ALBERTI et MARIA TERESA LEÓN 49 LA POÉSIE VIT EN NAISSANT SANS CESSE
GIULIO CARLO ARGAN 50 UN ART REFLET DE SAGESSE
MIGUEL ANGEL ASTURIAS 50 CE GRAND POÈME DOIT ÊTRE CLAMÉ !
PIERRE DE BOISDEFFRE 51 RÉVÉLATION
RITA BOUMI PAPPAS 51 UNE RENCONTRE MÉMORABLE
ILYA EHRENBOURG 52 DEUX CLASSIQUES MODERNES
PAUL FOSTER 53 HUMANISME SIMPLE ET PROFOND
KEITH HITCHINS 53 RÉCEPTIVITÉ AUX GRANDES IDÉES DE L'HISTOIRE
LEONID LEONOV 54 UN DON TOTAL DE SOI-MÊME
YOURI KOJEVNIKOV 55 COMME UN IMMENSE ALBUM DE FAMILLE
PABLO NERUDA 57 LA POÉSIE DU SOLEIL ET DU BLÉ
MIODRAG PAVLOVIC 57 UN STIMULANT ET UNE CLARIFICATION
SALVATORE QUASIMODO 58 DANS LA DENSITÉ DE LA SENSIBILITÉ MODERNE
DANUTA BIENKOWSKA 59 JE VEUX QUE MON PEUPLE CONNAISSE L'HISTOIRE DE LA ROUMANIE
AMITA RAY 60 SOIRÉE D'HIVER À BUCAREST...
HANS DE ROO 62 LE SENS DE LA MESURE
JEAN ROUSSELOT 62 HORIZON ÉLARGI
HANS SITTNER 62 LA BEAUTÉ DE L'ÂME

Commentaires

AL. DUȚU 63 L'HUMANISME CIVIQUE
PAUL CORNEA 67 L'ESPRIT, NON LA LETTRE
ZOÉ DUMITRESCU-BUȘULENGA 72 UN GRAND ROMANTIQUE: MIHAÏ EMINESCU
GEORGETA HORODINCĂ 76 LE RÉALISME — DÉTERMINATIONS SPÉCIFIQUES
OVID S. CROHMĂLNICEANU 82 LE MOMENT DE L'AVANT-GARDE
ANA MARIA POPESCU 86 AUTEURS DRAMATIQUES ROUMAINS SUR LES SCÈNES DU MONDE
ANCA COSTA-FORU 91 ACTEURS ROUMAINS, SOCIÉTAIRES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
RĂZVAN THEODORESCU 96 L'ART ANCIEN DE LA ROUMANIE DANS LES MUSÉES DE L'EUROPE
DAN GRIGORESCU 100 ÉQUILIBRE DES FORMES ET DE LA COULEUR
OCTAVIAN LAZĂR COSMA 104 CONTRIBUTIONS AU PATRIMOINE DE LA MUSIQUE MÉDIÉVALE
MIRCEA VOÏCANA 107 ENESCO DANS L'ACTUALITÉ MUSICOLOGIQUE
I. M. ȘTEFAN 110 LA VALEUR DE LA TRADITION TECHNIQUE ET SCIENTIFIQUE
ION CANTACUZINO 115 LES DÉBUTS DU FILM SCIENTIFIQUE

CENTENAIRE BRANCUSI

DAN HĂULICĂ 120 BRANCUSI
BARBU BREZIANU 128 BRANCUSI VU PAR LES AUTRES

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

LUCIAN RAÏCU 131 JOZSEF MELIUSZ: *L'ARÈNE*
MAGDA IORDĂCHESCU 132 AL. PHILIPPIDE: *FLEURS DE POÉSIE ÉTRANGÈRE TRANSPLANTÉES EN ROUMAIN*
IOANA CREȚULESCU 133 ILIE PURCARU: *LA ROUMANIE — CONVERGENCES VERS L'UNIVERSEL*
ION PASCADI 134 ION IANOȘI: *ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE POSSIBLE*
BOGDAN ULMU 136 *LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN, 1944—1974*
MIHAÏ PASCU 137 CORINA NICOLESCU, PAUL PETRESCU: *LA CÉRAMIQUE ROUMAINE TRADITIONNELLE*
TANCRED BĂNĂȚEANU: *L'ART POPULAIRE DE LA BUCOVINE*
GHEORGHE FIRCA 140 TIBERIU ALEXANDRU: *LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE*

Théâtre—Cinéma

C. PARASCHIVESCU 142 *DRAMATURGES ROUMAINS CONTEMPORAINS*: PAUL EVERAC
TATIANA NICOLESCU 146 *LES BAS-FONDS* UNE FOIS DE PLUS SUR LA SCÈNE ROUMAINE
ADINA DARIAN 148 *HYPÉRION*

Arts

MATILDA ULMU 150 LA COLLECTION *ION JALEA* (CONSTANTZA)
OLGA BUȘNEAG 152 HENRI H. CATARGI — INCURSION DANS UN ATELIER
RADU IONESCU 154 ION SĂLIȘTEANU À L'HEURE DE SA PARFAITE RÉALISATION

Musique

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ 156 CHRONIQUE DU DISQUE

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

CIVILISATION ROUMAINE ET CIVILISATION UNIVERSELLE

Pr Dr VIRGIL CÂNDEA

La confrontation d'une culture nationale avec la culture universelle peut et doit aller au-delà d'une simple évaluation de l'apport en œuvres, en créateurs et en courants; il lui faut pénétrer dans la structure intime d'un peuple, et en révéler les caractéristiques spirituelles.

Tout comme, suivant la conception bien connue de l'humanisme européen, la suprême réalisation de l'homme, en tant qu'individualité, n'était pas l'œuvre d'art singulière (poème, sculpture, monument) mais le perfectionnement de soi-même, le dépassement de soi-même, l'accomplissement le plus élevé d'un peuple, c'est, de toute évidence, son aptitude à demeurer fidèle à soi-même, à ses idéaux fondamentaux, et c'est son effort en vue d'atteindre — par eux — les sommets de sa propre civilisation. Les Roumains, — l'un des peuples d'Europe autrefois les plus frappés par le sort —, ont passé ce rigoureux examen et, de la sorte, l'une de leurs contributions essentielles, dans le vaste paysage de la civilisation universelle, c'est leur histoire même.

Après près de dix siècles d'invasions asiatiques, dont chacune aurait pu les supprimer ou, tout au moins, modifier leur physionomie ethnique, leur langage, leur façon de vivre — les Daco-Romains de l'arc carpato-danubien ont réussi à se maintenir et à former un peuple nouveau, le peuple roumain, marqué, dans toutes ses manifestations, du sceau latin. A peine délivrés, au XIVe siècle, de la tutelle de la couronne hongroise, les Roumains, constitués en Etats libres — la Valachie et la Moldavie — forment le front européen le plus important qui s'op-

pose à l'avance ottomane. Des siècles durant, ils défendent ce front avec la plus grande ténacité, car de leur salut dépendait aussi celui de l'Europe. Il est historiquement démontré aujourd'hui que si l'Europe centrale et l'Europe occidentale ont eu le loisir de bâtir de superbes cathédrales et des villes imposantes, si des littératures et des œuvres d'art immortelles y ont vu le jour, c'est parce que la sécurité et ce que l'on pourrait appeler le confort matériel du continent ont été, en une bonne mesure, payés là, dans la région inférieure du Danube, par un peuple tout aussi européen que les autres, ayant les mêmes droits au développement et à la création libre. Ce peuple, celui des Roumains, a barré la route à l'empire le plus dangereux qui ait jamais menacé l'Europe, il a négocié avec lui et l'a apaisé au prix de ses sacrifices.

Après une expérience millénaire de lutte pour la liberté nationale et sociale, le peuple roumain a offert, aux temps modernes aussi — et selon les idéaux révolutionnaires de 1848 — l'exemple d'une unité d'Etat réalisée par voie pacifique (l'Union de la Moldavie et de la Valachie en 1859), auto-détermination nationale réalisée avant l'unité de l'Italie (1861) ou de l'Allemagne (1871) et non par l'intervention des monarques, mais bel et bien par la volonté, librement exprimée, du peuple tout entier.

Nantie d'une pareille tradition, l'histoire moderne et contemporaine de la Roumanie est marquée, à ses moments cruciaux, par l'action d'une opinion publique d'une structure et d'une orientation profondément démocratiques. Elle a déterminé la conquête de l'indépendance d'Etat (1877), le parachèvement de l'unité nationale (1919), la participation de la Roumanie à la destruction du fascisme (1944—1945), le gigantesque effort de l'après-guerre en vue de liquider le sous-développement et d'assurer, de nos jours, le développement multilatéral de l'Etat roumain. Afin d'écarter de leur route certaines séquelles séculaires, qui s'opposaient à leur développement social, économique et culturel — et les maintenaient dans un état de retard très explicable du point de vue historique, les Roumains ont fait lucidement appel à la solution la plus radicale de notre époque: au socialisme. Solution révolutionnaire exterminatrice de l'injustice sociale, qui impose un renoncement délibéré à l'inertie patriarcale et en même temps un dynamisme requérant surtout un nouveau style de travail, un esprit de discipline, un effort conscient et des sacrifices, solution acceptée par le peuple tout entier, avec la conviction que c'est, pour lui, la seule voie de sa libération et de son progrès incessant. Nombre de nations suivent de près, très attentivement, cet exemple roumain de socialisme adéquat aux besoins et au spécifique national. Et c'est là encore l'une des valences roumaines de la civilisation mondiale.

Cette valence s'inscrit d'ailleurs dans une logique millénaire de la création du peuple établi dans l'espace carpato-danubien. La culture roumaine s'est ajoutée là, à de vénérables cultures de l'antiquité, la culture géto-dace et la culture romaine, qu'elle a continuées et enrichies sans cesse. Tout d'abord, précédant les chefs-d'œuvre de l'art cultivé, il y a eu l'éclosion spontanée du folklore, affranchi des canons dans lesquels se reflétaient, sublimés, les idéaux et l'esprit du peuple. Les Hindous ont apporté à la littérature universelle l'offrande du *Râmayana*, les Grecs celle de l'*Iliade*, les Scandinaves celle de leurs *Sagas*, des milliers et des milliers de vers d'épopée, impressionnants par leur beauté, par la profondeur de pensée qui s'en dégage, ainsi que par la substance écrasante de cette architectonique monumentale qui les distinguent. La veine poétique populaire des Roumains s'est concentrée dans un chef-d'œuvre qui la définit: il s'agit de ce véritable joyau de cent vingt-trois vers en tout, intitulé *Mioritza*. C'est le poème du berger fra-

ternisant avec la nature, uni par mille liens à la vie cosmique et par cela vainqueur de la mort, qu'il attend de pied ferme, avec la sérénité des « Gètes immortels », ses ancêtres, qui faisaient l'admiration d'Hérodote. « Hymne à la douceur », mais aussi « victoire de l'homme sur les éléments », ainsi que les spécialistes étrangers l'ont appelée, *Mioritza* est « une œuvre que nous n'hésitons pas de considérer classique ». C'est non seulement « la pierre angulaire de la poésie roumaine moderne », mais « l'une des grandes créations de la littérature mondiale » (Léo Spitzer).

Mioritza est la porte d'entrée dans un art doué de qualités en apparence contradictoires: *art de miniature, revêtu néanmoins d'un caractère monumental.* Vivant dans un paysage majestueux, dominé par les crêtes des Carpates et l'ample étendue du Danube, les Roumains ont su résister cependant au démon séducteur qui les incitait à une compétition avec cette beauté de la nature. Ils ont su la comprendre et la vénérer. Leurs créations ont plutôt un caractère monumental suggéré par la conception et le plan et n'ayant rien à voir avec l'écrasante agglomération de matériaux. L'épopée roumaine compte ses vers par dizaines, non par milliers; la poésie folklorique par excellence est cette *doïna* dont les dimensions ne dépassent pas celles d'un sonnet. L'architecture roumaine médiévale à ses époques de gloire — les années d'Etienne le Grand (XVe siècle) ou de Constantin Brâncoveanu (XVIIe—XVIIIe siècles) — ne dépasse point les proportions modestes. Elle n'ambitionne pas les volumes de Sainte-Sophie ou les hauteurs des flèches gothiques. En échange, les édifices respirent un air de sagesse humaine et de commodité harmonieuse. De même la sculpture, illustrée par des œuvres d'une maëstria consommée; elle sait associer la puissance d'invention aux motifs classiques de la grammaire décorative universelle pour aboutir à la perfection des iconostases, des portes paysannes, voire des objets d'usage plus modeste: cuillers, seaux, écuelles, quenouilles — tous doués du raffinement artistocratique propre à l'art fonctionnel et confondant sciemment l'utile avec l'agréable.

La peinture de son côté se révèle marquée par ce trait typique: miniature revêtant un caractère monumental. Les peintures murales des églises du XVIe siècle de la Moldavie du Nord en témoignent. Elles rejoignent la finesse des illustrations dont s'enorgueillissent les manuscrits roumains, depuis celles sorties de la plume de Nicodim de Tismana (1404—1405), de Gavriil Uric (1429), de Teodor Mărișescul (1493) jusqu'à celles d'Anastasie Crimca (XVIIe siècle). Le respect du détail n'implique pas l'ignorance du but que l'œuvre se propose d'atteindre, aussi la disposition des sujets sur les murs extérieurs des églises de Voronetz, Moldovitza, Sucevitza, demeure-t-elle un exemple classique de l'adresse avec laquelle les peintres européens du Moyen Age savaient exécuter une mise en page. Où trouverait-on meilleur témoignage de la grandeur de signification et d'expression d'une œuvre en miniature créée par la musique populaire européenne, sinon dans dans les *Malédictions d'amour* de la chanson roumaine, que l'interprétation inégalée de Maria Tănase a fait pénétrer aux quatre coins du monde? Le chanteur-poète anonyme enrichit de valeurs ineffables l'hymne collectif que l'humanité adresse à l'amour. Et pour ce sentiment « che muove il Sole e le altre stelle », le Roumain a un seul mot, en réalité intraduisible et de significations multiples: *dor*, c'est-à-dire amour, attente, élan, souffrance, adoration.

Des personnalités éminentes de la culture roumaine moderne avaient saisi, il y a déjà un siècle, les conséquences de l'entrée du folklore roumain dans le circuit universel. Alexandru Odobescu, érudit d'une grande sensibilité artistique, écrivait en 1867, alors qu'il se préparait à présenter l'art populaire roumain

pose à l'avance ottomane. Des siècles durant, ils défendent ce front avec la plus grande ténacité, car de leur salut dépendait aussi celui de l'Europe. Il est historiquement démontré aujourd'hui que si l'Europe centrale et l'Europeoccidentale ont eu le loisir de bâtir de superbes cathédrales et des villes imposantes, si des littératures et des œuvres d'art immortelles y ont vu le jour, c'est parce que la sécurité et ce que l'on pourrait appeler le confort matériel du continent ont été, en une bonne mesure, payés là, dans la région inférieure du Danube, par un peuple tout aussi européen que les autres, ayant les mêmes droits au développement et à la création libre. Ce peuple, celui des Roumains, a barré la route à l'empire le plus dangereux qui ait jamais menacé l'Europe, il a négocié avec lui et l'a apaisé au prix de ses sacrifices.

Après une expérience millénaire de lutte pour la liberté nationale et sociale, le peuple roumain a offert, aux temps modernes aussi — et selon les idéaux révolutionnaires de 1848 — l'exemple d'une unité d'Etat réalisée par voie pacifique (l'Union de la Moldavie et de la Valachie en 1859), auto-détermination nationale réalisée avant l'unité de l'Italie (1861) ou de l'Allemagne (1871) et non par l'intervention des monarques, mais bel et bien par la volonté, librement exprimée, du peuple tout entier.

Nantie d'une pareille tradition, l'histoire moderne et contemporaine de la Roumanie est marquée, à ses moments cruciaux, par l'action d'une opinion publique d'une structure et d'une orientation profondément démocratiques. Elle a déterminé la conquête de l'indépendance d'Etat (1877), le parachèvement de l'unité nationale (1919), la participation de la Roumanie à la destruction du fascisme (1944—1945), le gigantesque effort de l'après-guerre en vue de liquider le sous-développement et d'assurer, de nos jours, le développement multilatéral de l'Etat roumain. Afin d'écarter de leur route certaines séquelles séculaires, qui s'opposaient à leur développement social, économique et culturel — et les maintenaient dans un état de retard très explicable du point de vue historique, les Roumains ont fait lucidement appel à la solution la plus radicale de notre époque: au socialisme. Solution révolutionnaire exterminatrice de l'injustice sociale, qui impose un renoncement délibéré à l'inertie patriarcale et en même temps un dynamisme requérant surtout un nouveau style de travail, un esprit de discipline, un effort conscient et des sacrifices, solution acceptée par le peuple tout entier, avec la conviction que c'est, pour lui, la seule voie de sa libération et de son progrès incessant. Nombre de nations suivent de près, très attentivement, cet exemple roumain de socialisme adéquat aux besoins et au spécifique national. Et c'est là encore l'une des valences roumaines de la civilisation mondiale.

Cette valence s'inscrit d'ailleurs dans une logique millénaire de la création du peuple établi dans l'espace carpato-danubien. La culture roumaine s'est ajoutée là, à de vénérables cultures de l'antiquité, la culture géto-dace et la culture romaine, qu'elle a continuées et enrichies sans cesse. Tout d'abord, précédant les chefs-d'œuvre de l'art cultivé, il y a eu l'éclosion spontanée du folklore, affranchi des canons dans lesquels se reflétaient, sublimés, les idéaux et l'esprit du peuple. Les Hindous ont apporté à la littérature universelle l'offrande du *Râmayana*, les Grecs celle de l'*Iliade*, les Scandinaves celle de leurs *Sagas*, des milliers et des milliers de vers d'épopée, impressionnants par leur beauté, par la profondeur de pensée qui s'en dégage, ainsi que par la substance écrasante de cette architectonique monumentale qui les distinguent. La veine poétique populaire des Roumains s'est concentrée dans un chef-d'œuvre qui la définit: il s'agit de ce véritable joyau de cent vingt-trois vers en tout, intitulé *Mioritza*. C'est le poème du berger fra-

ternisant avec la nature, uni par mille liens à la vie cosmique et par cela vainqueur de la mort, qu'il attend de pied ferme, avec la sérénité des « Gètes immortels », ses ancêtres, qui faisaient l'admiration d'Hérodote. « Hymne à la douceur », mais aussi « victoire de l'homme sur les éléments », ainsi que les spécialistes étrangers l'ont appelée, *Mioritza* est « une œuvre que nous n'hésitons pas de considérer classique ». C'est non seulement « la pierre angulaire de la poésie roumaine moderne », mais « l'une des grandes créations de la littérature mondiale » (Léo Spitzer).

Mioritza est la porte d'entrée dans un art doué de qualités en apparence contradictoires: *art de miniature, revêtu néanmoins d'un caractère monumental.* Vivant dans un paysage majestueux, dominé par les crêtes des Carpates et l'ample étendue du Danube, les Roumains ont su résister cependant au démon séducteur qui les incitait à une compétition avec cette beauté de la nature. Ils ont su la comprendre et la vénérer. Leurs créations ont plutôt un caractère monumental suggéré par la conception et le plan et n'ayant rien à voir avec l'écrasante agglomération de matériaux. L'épopée roumalne compte ses vers par dizaines, non par milliers; la poésie folklorique par excellence est cette *doïna* dont les dimensions ne dépassent pas celles d'un sonnet. L'architecture roumaine médiévale à ses époques de gloire — les années d'Etienne le Grand (XVe siècle) ou de Constantin Brâncoveanu (XVIIe—XVIIIe siècles) — ne dépasse point les proportions modestes. Elle n'ambitionne pas les volumes de Sainte-Sophie ou les hauteurs des flèches gothiques. En échange, les édifices respirent un air de sagesse humaine et de commodité harmonieuse. De même la sculpture, illustrée par des œuvres d'une maëstria consommée; elle sait associer la puissance d'invention aux motifs classiques de la grammaire décorative universelle pour aboutir à la perfection des iconostases, des portes paysannes, voire des objets d'usage plus modeste: cuillers, seaux, écuelles, quenouilles — tous doués du raffinement artistocratique propre à l'art fonctionnel et confondant sciemment l'utile avec l'agréable.

La peinture de son côté se révèle marquée par ce trait typique: miniature revêtant un caractère monumental. Les peintures murales des églises du XVIe siècle de la Moldavie du Nord en témoignent. Elles rejoignent la finesse des illustrations dont s'enorgueillissent les manuscrits roumains, depuis celles sorties de la plume de Nicodim de Tismana (1404—1405), de Gavriil Uric (1429), de Teodor Mărișescul (1493) jusqu'à celles d'Anastasie Crimca (XVIIe siècle). Le respect du détail n'implique pas l'ignorance du but que l'œuvre se propose d'atteindre, aussi la disposition des sujets sur les murs extérieurs des églises de Voronetz, Moldovitza, Sucevitza, demeure-t-elle un exemple classique de l'adresse avec laquelle les peintres européens du Moyen Age savaient exécuter une mise en page. Où trouverait-on meilleur témoignage de la grandeur de signification et d'expression d'une œuvre en miniature créée par la musique populaire européenne, sinon dans dans les *Malédictions d'amour* de la chanson roumaine, que l'interprétation inégalée de Maria Tănase a fait pénétrer aux quatre coins du monde? Le chanteur-poète anonyme enrichit de valeurs ineffables l'hymne collectif que l'humanité adresse à l'amour. Et pour ce sentiment « che muove il Sole e le altre stelle », le Roumain a un seul mot, en réalité intraduisible et de significations multiples: *dor*, c'est-à-dire amour, attente, élan, souffrance, adoration.

Des personnalités éminentes de la culture roumaine moderne avaient saisi, il y a déjà un siècle, les conséquences de l'entrée du folklore roumain dans le circuit universel. Alexandru Odobescu, érudit d'une grande sensibilité artistique, écrivait en 1867, alors qu'il se préparait à présenter l'art populaire roumain

à l'Exposition universelle de Paris: « Notre peuple porte encore l'un des costumes les plus gracieux . . .et il ne sera pas du tout étonnant qu'emportant avec nous à Paris une riche collection de tissus et de broderies des plus belles, nous voyions bientôt ces dessins reproduits sur des étoffes et les tapis sortis des célèbres fabriques de l'Europe occidentale ». L'intuition de l'illustre lettré s'est avérée juste. Et la toile de Matisse intitulée *La Blouse roumaine* en est sa brillante attestation dans la peinture moderne. Par la découverte de l'art populaire roumain, l'Europe connaît l'une de ses grandes révélations culturelles. L'histoire de l'art, par la plume d'Henri Focillon, a parfaitement enregistré la valeur des œuvres d'art créées par les Roumains: « Cette race a besoin d'inventer; elle a, sous ses mains paysannes, si fines, si adroites, l'aptitude qu'il faut et dans son cœur le parcours de beaux songes que ne satisfait pas une rêveuse indolence . . . »

Néanmoins, la création folklorique ne peut épuiser l'apport culturel de tout un peuple. Avant de s'affirmer dans des genres leur appartenant par l'originalité de leur contribution, les Roumains s'étaient exercés à des formes créées par d'autres peuples en faisant preuve, une fois de plus, de leur esprit novateur. Un témoignage de la fin du XVIe siècle, celui de l'humaniste italien Stefano Guazzo, nous parle de la maîtrise avec laquelle Petru Cercel ciselait des vers en toscan. Il s'agit de ce même Petru Cercel qui occupa le trône de Valachie en 1583—1585, et qui nous légua avec son *Inno a Dio* la preuve irréfutable des aptitudes que les Roumains du Moyen Age avaient de composer des œuvres taillées sur le patron d'une culture d'autres peuples,

Un siècle et demi plus tard, le prince Dimitrie Cantemir devait étonner l'Europe avec la netteté de ses jugements dans l'un des plus graves problèmes internationaux du temps: la Question orientale. Avant Montesquieu, il entrevit le phénomène de la croissance et de la décadence des grands empires et, dans son *Histoire de la grandeur et de la décadence de l'Empire ottoman*, il définit une nouvelle conception historique, devinant en même temps la fin implacable d'une domination, dont la chute devait laisser le champ libre au développement des nations du Sud-Est européen. L'érudition avisée de Voltaire a enregistré l'importance européenne de l'érudit moldave. Ecrite en roumain, grec, latin et russe, l'œuvre de Cantemir fut traduite en français, en allemand et en anglais. Tout un siècle durant, il fut l'unique autorité pour l'histoire de l'Europe du Sud-Est.

Connaissant, du XVIe au XVIIIe siècles, les deux grands courants qui définissaient alors la pensée autant que la littérature européenne — l'Humanisme et les Lumières — les Roumains ont encore une fois l'occasion de prouver leur vocation de participer à l'effort créateur sur le plan universel. La culture roumaine a ses propres chapitres dans l'Humanisme mondial et dans le mouvement des Lumières. Mêmes techniques, mêmes procédés. Mais l'Humanisme et les Lumières, seront complétés grâce à l'apport roumain, par quelques touches originales et inédites faites pour enrichir l'image générale de l'époque de transition du Moyen Age à l'Epoque moderne. Et cela parce que les lettrés roumains, fidèles à cette ligne qui caractérise toute la création de leur peuple, appliquent les idées et les techniques de l'époque à la solution des problèmes suscités par leur propre expérience historique. Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino dédient toute leur attention aux questions concernant l'origine latine et l'unité du peuple roumain, énonçant de la sorte un programme politique dont la valeur ne fera que croître avec le temps. Programme que l'époque des Lumières et celle des historiographes romantiques vont reprendre dans des termes nouveaux et qui va jeter les assises de l'Etat roumain moderne. Les promoteurs de l'Ecole transyl-

vaine, Samuel Micu, Petru Maïor, Gheorghe Şincaï (XVIIIe siècle) affirment dans leurs œuvres ces mêmes idéaux roumains, en résistant à l'attrait des controverses religieuses des Encyclopédistes et n'empruntant aux Lumières que ce qui pouvait servir les intérêts fondamentaux de leur peuple. De la sorte, l'Humanisme et le mouvement des Lumières, filtrés à travers la pensée roumaine, attestent le mérite de ces courants européens d'avoir contribué à la naissance d'une conscience nationale chez des peuples que ne soutenait que leur ferme volonté d'accomplir leur destinée de liberté et de dignité. L'exemple roumain vient compléter le tableau général de ces courants de culture; en même temps, il révèle les destinées possibles des grands mouvements d'idées.

A partir du XVIIIe siècle, l'historiographie, l'art, la littérature s'affirment dans les Pays Roumains dans la plénitude des formes modernes d'expression. Le XIXe siècle fait sonner hautement le nom des personnalités que la culture universelle ne peut manquer d'enregistrer: des poètes comme Vasile Alecsandri et Mihaï Eminescu; des conteurs comme Ion Creangă; des dramaturges comme Ion Luca Caragiale; des érudits comme B.P. Hasdeu et Alexandru Odobescu; des peintres comme Nicolae Grgorescu . . . Une fois de plus, les Roumains s'avèrent capables d'une double affirmation, aussi bien dans le cadre de la création artistique nationale (Eminescu, Creangă, Caragiale) que par leur apport à l'intérieur d'autres cultures. Dans ce dernier sens, les noms d'Elena Văcărescu, Ana de Noailles, née Brâncoveanu, Martha Bibescu nous mènent jusqu'en plein XXe siècle. Ces femmes-écrivains de langue française se rattachent néanmoins par la sensibilité spécifique qu'attestent leurs créations, aux traditions de la pensée et de l'expression littéraire roumaines. Plus près de nous, Panaït Istrati, révélé au public français par Romain Rolland, porta loin dans le monde la nostalgie et le chant de la plaine du Baragan et ses habitants.

Les sciences historiques ont été illuminées au XXe siècle par la présence active, à côté du brillant chercheur, passionné d'histoire ancienne que fut Vasile Pîrvan, de Nicolae Iorga, ce maître des études médiévales Sud-Est européennes. Ses cours — devenus traditionnels — à la Sorbonne, portaient à l'Europe occidentale le message de la compréhension des faits historiques, passés et présents, d'un Roumain appartenant en égale mesure à la culture mondiale de par sa formation européenne et nationale. Et en parlant de cette même compréhension universelle, mais dans un autre registre de l'âme humaine, il ne faut pas oublier ce que les générations actuelles doivent à la large voie magistralement ouverte par l'œuvre de Georges Enesco, Grâce à lui, l'âme roumaine et tout un monde de désirs et de secrètes aspirations ont trouvé une expression appropriée dans la grammaire musicale européenne du XXe siècle. Ses interprétations magistrales des grands maîtres de la musique d'une part, ses œuvres originales d'autre part, qui expriment soit les grands traits de l'âme de son peuple (les Rhapsodies roumaines) ou de l'âme humaine en général *(Œdipe)* font de lui l'un des grands noms de la musique contemporaine. A son tour, l'histoire de l'art universel connaît par Constantin Brancusi l'apport d'une personnalité nationale marquant de sa griffe l'un de ses domaines importants: la sculpture contemporaine. Parti d'une modeste localité de l'Olténie, il a pour toute dot artistique les motifs et les techniques de l'art populaire pratiqué par ses ancêtres; pour le reste, c'est à son immense talent d'y pourvoir. A Paris, aux Etats-Unis, en Amérique latine, en Inde, Brancusi est de nos jours, pour des gens de formation et d'expression artistiques différentes, l'interprète d'un message universel. Et les racines de ce message rejoignent les créations de ses ancêtres de l'Olténie roumaine. La présence roumaine

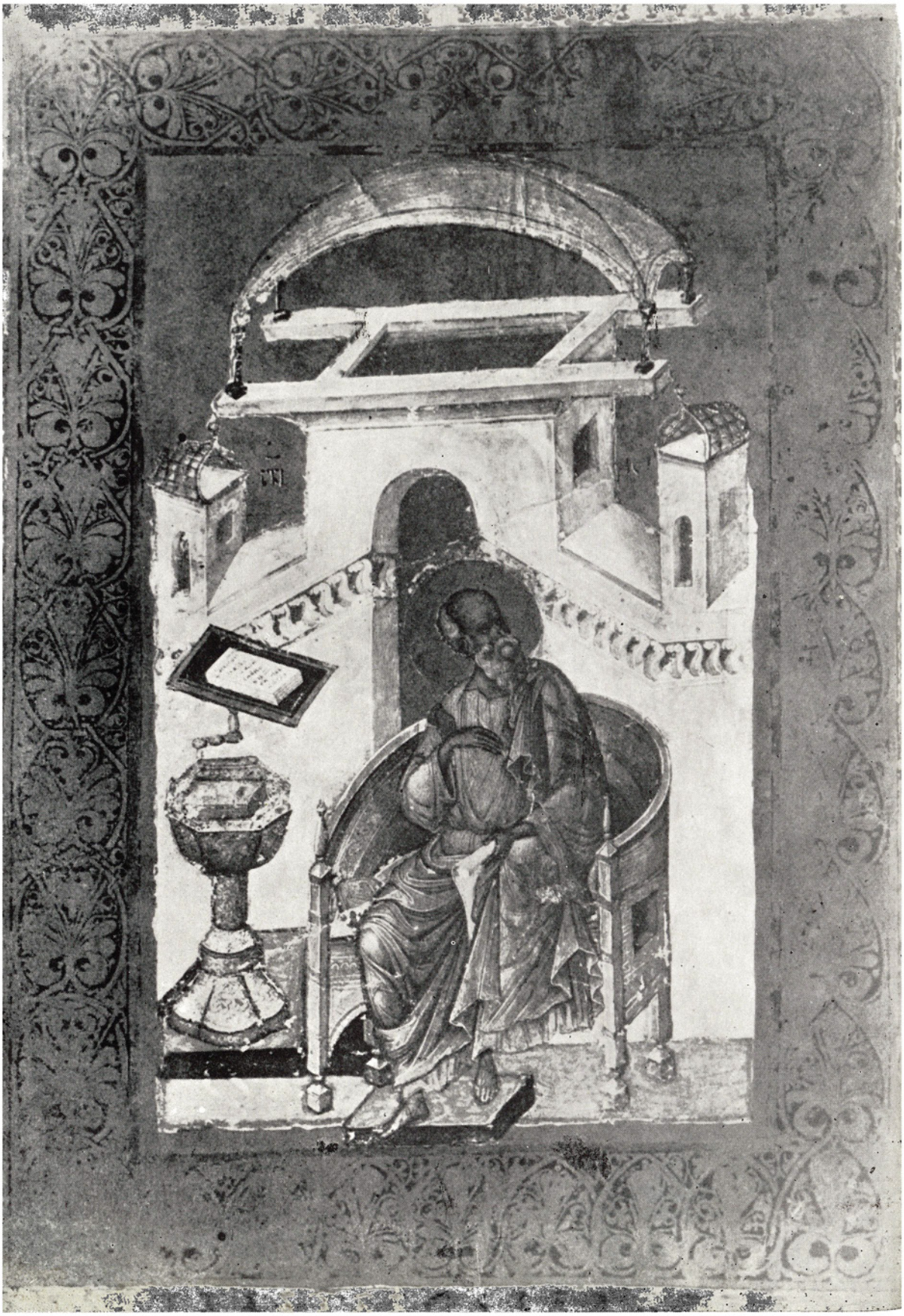
dans l'orbite des valeurs universelles (présence qui tend, d'ailleurs, à prendre une grande extension avec un Tudor Arghezi et un Lucian Blaga en poésie, un Mihaïl Sadoveanu, un Liviu Rebreanu et un Zaharia Stancu en prose, un Luchian, un Pallady et un Ţuculescu en peinture), ne se manifeste pas seulement par des œuvres d'art. Elle compte également l'activité d'inventifs promoteurs se rattachant à différentes branches de la science: Nicolae Teclu, pour la chimie, Ion Cantacuzino et Victor Babeş en microbiologie, C.I. Parhon en endocrinologie, Henri Coandă et George Constantinescu dans les sciences appliquées. Ce ne sont là que quelques noms, mais ils marquent des contributions d'une importance indéniable.

Il convient de leur ajouter les grandes réalisations de nos jours en ce qui concerne les sciences politiques et économiques, les sciences théoriques et la technique, les lettres et les arts qui sont depuis longtemps intégrés dans le circuit mondial des valeurs contemporaines. La Roumanie et ses réussites occupent une place bien marquée dans ce circuit. Parmi les principaux messages roumains dont il est fait état sur toute la surface du globe, certains s'avèrent d'une importance primordiale; ce sont ceux qui concernent les droits fondamentaux de tous les peuples à la vie et au libre développement, en parfaite égalité de droits, l'appel à la coopération des hommes quel que soit le régime politique sous lequel ils vivent, au nom des vérités et des impératifs essentiels de progrès et de paix du monde contemporain. Le porte-parole des idéaux roumains d'aujourd'hui dans les contrées les plus diverses, Nicolae Ceauşescu, président de notre pays, déclarait devant la Conférence pan-européenne d'Helsinki (30 juillet — 1 août 1975): « Du haut de cette tribune, j'ai pleins pouvoirs pour affirmer solennellement que la République Socialiste de Roumanie est fermement résolue d'agir de toutes ses forces afin de contribuer à la réalisation de la sécurité, de la coopération et de la paix en Europe, à la création du nouvel ordre économique international, à l'instauration d'une paix durable entre tous les peuples de la planète. »

Dès ses premières apparitions dans la culture mondiale, la création spirituelle roumaine atteste donc certains traits devenus pour elle des constantes historiques: une grande réceptivité, une grande soif de connaître, un désir d'assimiler tout ce qui peut avoir de la valeur dans la création des autres nations. Ajoutons-y l'attitude critique, qui soumet à un examen attentif les exigences intérieures ainsi que les solutions venues de l'expérience d'autrui, dans un effort d'adaptation qui les transforme en des instruments d'efficacité pour l'histoire roumaine. Enfin, un dernier trait d'importance fondamentale: cette capacité de l'esprit roumain de consacrer et d'exprimer dans chacune de ses manifestations au cours des temps les idéaux de l'humanité synthétisés dans l'amour de la liberté, dans l'amour de la vie, dans l'aspiration incessante au progrès.

HENRI H. CATARGI: Paysage

Page du Tétraéva ngélière de Gavril Uric (1429). Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. →



GEORGE COŞBUC

(1866—1918)

LA LUTTE POUR LA VIE

L'enfant, n'ayant pas de raison,
Trouve sagesse dans les pleurs.

Mais rien n'est plus lâche en ce monde
Qu'homme geignant, qu'un pleurnicheur.

Pleurer est en tous points risible
Aux yeux d'un courageux lutteur.

La vie est combat, alors, lutte
Par amour d'elle, avec ardeur.

Pour quel profit ? Pauvre de toi,
Si tu n'as but où tend ton cœur

Bats-toi pour les tiens ! Quoi ? personne ?
Alors pour tous, lutte sans peur.

C'est exaltante tragédie
Si au combat le soldat meurt,

Mais il est héros d'épopée
Lorsque son bras lutte en vainqueur.

Hypocrite est quiconque geint,
C'est un poltron, un déserteur.

Si malheureux est ton combat
Reste ferme dans ta douleur.

Ne vit que le vrai combattant,
Le pleutre se plaint et puis meurt.

Même si tu le vois mourant,
Passe, il mérite son malheur.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

MIHAÏ EMINESCU

(1850—1889)

GLOSE

Jours s'en viennent, jours s'enfuient,
Tout est neuf, tout est très vieux.
Sur le pire, sur le mieux
Réfléchis, pèse, choisis.
Ne crains rien, n'espère pas.
L'onde vogue, l'onde passe;
Aux sourires, aux menaces
Reste imperturbable et froid.

Vois couler le flot des choses,
Entends bruir leurs folles rondes,
Cependant, sage, te pose
A l'écart, au bord du monde,
De la gloire, de l'échec.
Recueilli, repense et suis
Comme, à coups de vains bruits secs,
Jours s'en viennent, jours s'enfuient.

Juste et froide, la balance
De la raison onc ne doit
Pencher dans le traître sens
De l'instant fugace et plat;
Car l'instant meurt à l'instant,
En ouvrant ses premiers yeux;
Pour qui voit, pour qui comprend
Tout est neuf, tout est très vieux.

Spectateur de comédie
Tu sauras percer les rôles,
Leur multiple hypocrisie
Et leurs transparents symboles,

Pour comprendre et deviner
Derrière leurs doubles jeux
La profonde vérité
Sur le pire, sur le mieux.

Le futur et le passé,
Double page, même feuille
Que l'instant présent soumet,
Que les aujourd'huis recueillent.
Les hiers et les demains
Sont compris en raccourcis
Dans l'instant, qui les contient:
Réfléchis, pèse, choisis.

Un petit stock de moyens
Nous manœuvre et nous régit,
Et depuis des temps sans fin
L'homme y pleure, l'homme y rit.
Autres masques, même pièce;
Autres bouches, mêmes voix,
Trompé, détrompé sans cesse,
Ne crains rien, n'espère pas.

Tous les cuistres et les gueux
Font à gloire pont-levis;
Tu seras vaincu par eux
Et puni pour ton génie.
Ne crains rien; leur surenchère
De sottise place et classe.
N'en prends point pour partenaires;
L'onde vogue, l'onde passe.

Comme un doux chant de sirène
Notre monde tend ses pièges:
Changement d'acteurs en scène !
A ces piètres sortilèges
Brise là et coupe court !
Chasse ces aspects fugaces
Demeurant sagement sourd
Aux sourires, aux menaces.

A leurs coups —, un coup d'esquive.
A leur haine —, ton silence.
Point te mêle à leur lessive.
A quoi bon les remontrances?
Que te chaut que l'un survive
Cependant qu'un autre choit ?
A leurs plans, à leurs archives
Reste imperturbable et froid.

Reste imperturbable et froid
Aux sourires, aux menaces;
L'onde vogue, l'onde passe,
Ne crains rien, n'espère pas.
Réfléchis, pèse, choisis
Sur le pire, sur le mieux;
Tout est neuf, tout est très vieux;
Jours s'en viennent, jours s'enfuient.

Traduit par D. I. SUCHIANU

OCTAVIAN GOGA

(1881—1938)

LES LABOUREURS

Vers vous se penche toujours mon âme,
lourde de peines, qui vous honore.
Vous seuls veillez près de l'autel
de notre espoir d'un nouveau sort.
Ce sont vos pleurs que moi je chante,
chrétiens de toutes vos fêtes frustrés,
vous, les meilleurs enfants du monde,
tout de larmes et de sueur pétris.

Dans sa miséricorde infinie
le ciel donna ses plus purs rayons,
nés de sa sainte sérénité,
à vos regards émus et bons,
il vous fit don d'une âme qui frémit,
d'un cœur qui tressaille plein d'émoi
aux murmures des sources secrètes,
aux bruissements des feuilles dans les bois.

Dans le flanc du terrain en chaume
votre charrue laboure de bonne heure;
le printemps resplendit dans les champs
dans vos yeux aussi et dans vos cœurs.
A dévoiler son sein, ses secrets
la terre généreuse s'empresse,
car toutes ses fleurs vous pressentent
et toutes ses plantes vous connaissent.

Vous portez dans vos robustes bras
le fardeau d'un travail fructueux,

les matins d'été où le soleil
brûlant, amène des larmes aux yeux.
Nul ne vient alléger vos peines
hormis votre Père céleste, si bon,
qui de ses rayons brillants, sacrés,
fait tresser une couronne sur vos fronts.

La plus grande amertume est la vôtre,
à vous aussi le plus saint labeur.
Le maître infâme vous opprime
mais vous êtes bénis par le Seigneur
et si en échange de votre pain
le pygmée vous paye avec du fiel,
le Seigneur est miséricordieux
une consolation vous vient du ciel.

Quand la charrue sur ses roues dort,
dans l'automne des nuits sereines,
chez vous descend la fée des contes
pour de vos rêves être la reine,
suivie de princes aux casques d'argent
puis, vêtues d'or, de bonnes fées blondes;
et de l'éclat de tant de feux
vos pauvres chaumières s'inondent.

Enfants de la voûte azurée
et de toutes les feuilles des bois frères,
par la rosée de vos souffrances
vous sanctifiez nos coteaux verts.
De vos chaumières où, dans leur ombre,
les danses rient, les chansons pleurent,
rayonnera, dans les temps à venir,
notre chance à tous, notre bonheur.

Mes larmes tremblantes s'écrasent
emplissant mes paupières
et mes pauvres chansons dolentes
pleurent ma souffrance vaine.
Dans la paix de votre accablement
néanmoins, comme au fond d'une mer,
germe un épouvantable ouragan:
l'heure de votre vengeance amère.

Traduit par MIRCEA E. BALABAN

GEORGE BACOVIA

(1881—1957)

LACUSTRE

Il pleut depuis des nuits entières,
J'entends sangloter la matière...
J'écoute pleuvoir, solitaire,
Et songe aux lacustres cités.

J'y dors, et la planche ruisselle,
Un flot m'éclabousse à grand bruit —
Je sursaute: et la passerelle,
L'ai-je bien rentrée, à la nuit?

Un vide historique s'ennuie,
C'est toujours le même présent...
Et les pilotis, sous la pluie,
Se gonflent et croulent, pesants.

Il pleut depuis des nuits entières,
Tressaillant, j'attends, m'exaspère...
J'écoute pleuvoir, solitaire,
Et songe aux lacustres cités.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

LUCIAN BLAGA

(1895—1961)

DORABLE SEMENCE

D'un sourire, du poids d'une douce parole
tu me pries de trouver les semences si rares
pour Eutopie, le jardin sans pareil
entouré d'une danse de fertiles éclairs
qui font monter ses sèves sans bruit vers le soleil.

Sois-en sûre, plus que par la ville aux rumeurs,
avec plus d'attention patiente
que sous des arcades de fleurs,
j'errerai ce printemps de marché en marché
sur les traces des grainetiers.

Tu as surpris mon goût inné, profond,
pour tout le devenir de la patrie,
pour tout ce qui germe et s'accroît aux sources des sources,
deviné combien me ravissent
les pouvoirs, en leur hypostase de graines,
ces minuscules dieux attendant qu'une main les égare
dans les sillons creusés aux jours de mars.

Plus d'une fois je l'ai vue, la dorable semence
enfermant des pouvoirs merveilleux.
Humbles d'aspect, bien que de haute lignée
me semblent celles que tu veux.
Lucides couleurs, seul aveu d'ascension et de grâce.
Dans leurs sacs alignés et ouverts
figure-toi ces graines: jaunes, rousses,
verdâtres, violettes, dorées,
tantôt pures, tantôt marbrées.
De si vives, charnues et lisses nuances,
de si tendres, on n'en voit plus guère
qu'aux blasons des pays
ou sur les œufs d'oiseau. Lorsqu'on les prend,
fraîches, dans le creux de la main, on entend
un son qui ressemble
à celui des sables soyeux sur les bords de la mer d'Orient.

Enfant, j'aimais entrer
debout et nu dans la vasque de blé,
immergé dans son or jusqu'aux lèvres.
Tout un fleuve pesait alors sur mes épaules.
Encore aujourd'hui, en ce temps attardé,
il m'arrive en voyant les tas de grains sur l'aire
d'apaiser à grand'peine
le désir enflammé d'y poser mon visage.
De ce caprice d'enfant me tient seule éloigné
la crainte d'éveiller les dieux, ces solaires
rêveurs de rêves sages, obstinés.

Louange aux semences, à toutes, aux siècles des siècles !
Un esprit d'été violent, un ciel de haute lumière
sont blottis en chacune à l'heure du sommeil.
Dans leur songe palpitent
un bruissement de champs, des midis de jardins,
un siècle de hautes pinèdes,
des feuilles sans fin
et le chant à mi-voix de tout un peuple aède.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

ION BARBU

(1895—1961)

TIMBRE

Le fifre, aux plaines rousses, la flûte en cheminant,
Divisent la souffrance très haut ou bas criée,
Mais le roc en prière, l'argile dépouillée
Et l'onde au ciel promise, la chanteront comment ?

Il y faudrait le souffle d'un aussi vaste chant
Que la plaine soyeuse des ondes qui s'avancent,
Ou bien l'hymne des anges, lorsque l'Eve s'élance,
Comme un corps de fumée, de la côte d'Adam.

Traduit par YVONNE STRATT

TUDOR ARGHEZI

(1880—1967)

BAISEMAIN

J'admire ses deux faces et crains, pris de vertige,
Que cette fleur, en somme, ne soit un vain prodige.
Je la dis fleur, sans doute, mais si c'était l'étoile
Que tu volas, agile, des lieux qui la dévoilent,
En descendant du faîte de ce zénith lointain,
Qui t'accorda la grâce reconnue en ton sein ?
Combien je me sens humble, tu peux l'imaginer,
Quand les doigts que j'adore permettent mon baiser !
Et toi, oh jeune fille, qui tournes sans accroc,
Toupie exaspérante, la tige du fuseau !
— Ou toi, zélé compère, dont la paume bardée
De fer, tel qu'il me semble, s'indure comme un dé !
Car notre esprit travaille, mais qu'est-ce qu'il peut faire
Sans cette main active, qui seule le fait taire !
Jamais de sa coquille sans doute il ne pourrait
Sortir en l'eau profonde, la perle qui luirait !
Et nos écrits le savent, qui restent éternels
Jusqu'aux époques toutes des siècles immortels . . .
Car si parfois tu pleures, ainsi que ton violon,
C'est que ta main soupire, faisant pleurer le son !
Tel l'assidu Manolé, qui rêva son église,
Et seul l'aida à croître, hissée en son assise;

Les cinq doigts de la droite, les cinq de la main gauche
Ont accompli son œuvre, qui à la fin s'ébauche . . . .
Et d'autres mains habiles, de par leur science unique,
Ont fait surgir des dunes, le Sphinx d'Egypte antique.
Tu le vois sous la lune ? Sur son sommet, voici
Le groupe entier des lions, parents et leurs petits.

Traduit par YVONNE STRATT

EUGEN JEBELEANU

(n. 1911)

LE SOURIRE PAR-DESSUS LA MORT

A Kiéko Watanabé

Et voilà que j'entends à présent les voix de ceux
qui ont souffert la brûlure des flammes.
Elles ne forment plus qu'une seule voix,
une seule voix, qui rend un son de fer,
un son d'acier brûlant.
Et chaque voix est pareille à un sabre
courbe qui tournoie,
étincelant au-dessus de la tête des assassins,
— et toutes ces voix ensemble, montent
plus haut que la cendre, comme un nimbe de la vie. . .

Et les voici (élevez-vous, grands aigles bleus,
plus haut, toujours plus haut !) voici les voix qui tournent,
tournent sans cesse, toujours plus haut,
et, retombant dans l'océan, y creusent
des tourbillons pareils à d'immenses bouches
qui ordonnent aux vagues de monter,
de se dresser en colonnes, en trombes, jusqu'aux étoiles,
pour mesurer l'immensité du Crime.

Et voici qu'à présent —
comme décochés par des millions
d'arcs vibrants —
pareils à des millions de flèches, les malheureux
s'unissent en une seule gerbe de fer
et la gerbe veille sur la terre et fait sa ronde
avec des yeux aux longs rayons, clignant vers les tempes
et sans cesse tournés vers les assassins.

Et les voici qui viennent, pieds-nus, sans arrêt, humant
le ciel, avec une soif jusqu'ici inconnue,
comme un vin de raisins d'azur.
Et la plupart ne viennent pas des cimes
mais du fond des vallées où gît la brume,
où le labeur enfante dans la douleur
une déesse à jamais immortelle,
l'Espérance, dont le nom est Lutte,
mais aussi Rêve invincible,
l'Espérance qui monte sans trêve,
l'Espérance qui jamais
ne peut être tuée,
l'Espérance pour tous ceux qu'étreignent des chaînes.

Et la plupart sortent des profondeurs,
des vallées où sont les charbons de la nuit noire
que des millions d'hommes
arrachent à la terre avec des grincements de dents,
sous la menace incessante des mitrailleuses qui ricanent.
Ils les arrachent depuis des siècles, pour leur prendre
leurs longs cœurs de diamant,
ces longues larmes de clarté pétrifiée,
cette rosée qu'on leur ravit sans cesse
pour en parer les seins du Crime
et rafraîchir la face du Démon.

Et voici
qu'un pauvre dont le corps de bronze
monte nu jusqu'au ciel,
comme le dieu géant Kamakura lui-même,
voici qu'un malheureux
se fend la face
pour y ouvrir cinquante bouches —
dont le sang ne s'écoule pas. . .
cinquante bouches qu'il tourne tour à tour,
comme cinquante grottes infiniment profondes,
vers les quatre points de l'horizon
en poussant un seul cri,
un cri semblable au roulement du tonnerre
et bien plus puissant que la voix de la bombe:
— Hé, mes frères !

Et l'océan porte, en grondant, ce cri vers un autre océan
comme un navire entraîné
par la foudre,
d'un continent à l'autre, les montagnes,
nouant les échos aux échos,
font tournoyer l'immense cri autour du monde.

Ainsi, sur terre,
il va de pays en pays, traversant les airs
où, libre, la voix de l'homme
se joint fraternellement au chant de l'alouette. . .
et il parcourt des contrées dont l'espace
est marqué des rayures où l'on croit entendre un cliquetis
de chaînes
et où la lune elle-même, la lune d'or
est un boulet. . .

Hé ! Mes frères !
Au même instant,
les usines de la terre entière,
les forêts et les fleuves,
les moissonneurs penchés vers les épis,
les sages silencieux
qui veulent prolonger
les battements du cœur humain —
tournent, tous, leurs regards vers Hiroshima.
O sainte pitié,
et toi, colère,
et toi, solidarité
de ceux qui sont nombreux et forts,
et vous, tendres sourires,
je vous salue, ô milliards
de cœurs palpitants qui répondez:

FLORICA CORDESCU:
Illustration pour Le Sourire de Hiroshima d'Eugen Jebeleanu

— Hé ! Nos frères ! Nous sommes avec vous !

L'océan monte et salue
et les papillons gris tressaillent. . .
Et maintenant, regarde:
née de sa propre plaie,
jaillissant haut, comme d'un volcan,
comme d'une rose de cendre ardente,
Hiroshima domine le monde
(Oh, son visage qui a connu la mort ! . . .).
Une joue usée comme la face de la lune
et l'autre semblable à de l'ivoire ensoleillé
(regarde, Démon, et sois-en terrifié),
Hiroshima se dresse avec son doux sourire
(oh, ce sourire qui a connu la mort ! . . .),
Hiroshima sourit, faisant une égide
de son bras tout brûlé, pour protéger les berceaux.
Hiroshima sourit et tourne
ses regards noirs vers les assassins,
puis elle distribue des armes, des armes de vie,
que les assassins ne voient pas,
qu'ils ne pourront jamais apercevoir,
des insignes, des étendards,
des lumières aux casques d'éther qui s'élèvent,
suivies par les souvenirs aux pieds nus,
par l'innocence assassinée,
des lumières qui frappant les ténèbres avancent,
des lumières qui avancent en souriant. . .

(Extrait du poème le Sourire de Hiroshima)

Traduit par C. BORĂNESCU

MIHAÏ BENIUC

(n. 1907)

LE POMMIER DU CHEMIN

Je suis le pommier libre du chemin,
Portant de rouges pommes dans mon sein.
Passant, tu peux les prendre sans encombre,
Car nul ne t'en demandera le nombre !
Et si tu veux remercier quelqu'un,
Que ce soit cette terre, qui me tient:
De ce pays, la généreuse terre,
De toi et moi la grande nourricière. . .

Quand le printemps me prête sa chaleur,
Je me remplis de mille et mille fleurs.
L'été, les divers sucs qu'il me dispense
Me font ployer en un salut immense
De gratitude pour les dons reçus,
De cette glèbe, qui m'avait çoncu.
Lorsqu'en septembre je m'emplis de pommes,
Avec amour je les dispense aux hommes.
Et quand le rude hiver me dégarnit
Et qu'un manteau de neige m'alourdit,
J'enfonce mes racines avec rage,
Afin de résister aux durs orages,
Et tous les ans mes fruits sont plus nombreux,
Et tous les ans je suis plus généreux !

J'aime l'enfant qui sur mes branches bouge,
Portant au cou un pan du drapeau rouge;
Aussi les douces vierges aux pieds blancs,
Qui vont chercher mes pommes en grimpant
Et s'en emplissent tout un pan de jupe,
En s'échauffant au jeu qui les occupe.
J'oublie alors la pierre que m'avait
Lancée, un jour, quelque passant mauvais,
Et je revois ce couple d'un tendre âge,
Qui s'embrassait en mai sous mon feuillage,
Et comme l'homme, allant à son hameau,
Mettait joyeux des fleurs à son chapeau. . .

Je suis le pommier libre du chemin,
Portant de rouges pommes dans mon sein.
Passant, tu peux les prendre sans encombre,
Car nul ne t'en demandera le nombre.
Et si tu veux remercier quelqu'un,
Que ce soit cette terre, qui me tient:
De ce pays la généreuse terre,
De toi et moi, la grande nourricière. . .

Traduit par YVONNE STRATT

ION LUCA CARAGIALE

(1852—1912)

KYR IANULEA*

Un jour, dit-on, il y a bien plus d'une centaine d'années, Dardaroth, empereur des Enfers, ordonna aux diables, grands et petits, de se réunir et de comparaître devant lui, Nul ne devait manquer à l'appel, sous peine de voir écourter sa queue et allonger ses oreilles ! Lorsqu'ils se furent tous assemblés, l'empereur tira sur sa barbiche en grinçant très fort des dents, toussa à faire craquer son fauteuil, et, les foudroyant du regard, leur dit en hurlant:

— Damnés ! quiconque parmi vous n'est pas assez fou pour tout voir et ne rien retenir, a dû remarquer, comme moi, que les hommes qui, abandonnant la terre, arrivent chez nous, se plaignent tous de leurs femmes, et rien que de leurs femmes ! Leur perdition, ils la mettent sur le dos de leurs épouses. Demandez-leur pourquoi ils sont ici, chacun vous répondra: « à cause de ma femme », toujours « ma femme ». Voyons, me suis-je dit, serait-ce donc vrai? Evidemment, on ne peut guère ajouter foi en la parole des hommes, car nous savons le cas qu'ils font de la vérité. D'autre part, je ne saurais renoncer, devant l'étrangeté de la chose, à procéder à un minutieux examen. La politique de notre empire exige que nous connaissions la raison de toute chose, en bannissant l'erreur et le doute... J'avais d'abord songé à vous donner l'ordre de faire subir à toutes les femmes d'horribles tortures, pour leur arracher quelques bribes de vérité; mais, je me suis dit ensuite qu'en procédant de la sorte, nous n'aboutirions pas à grand-chose. Nous les connaissons, celles-là aussi, nous savons à quel point elles sont butées et entêtées... En conséquence, et après mûre réflexion, j'ai décidé d'envoyer en mission le plus petit de mes diablotins, Aghiutza... Comment? Aghiutza n'est pas là?... Où est-il, Aghiutza?

Le plus petit des diablotins s'était blotti derrière le menu fretin des diables. Pendant que Dardaroth pérorait, il dressait l'oreille, tout en soupesant de ses mains sa queue. Dès qu'il entendit prononcer son nom, lâchant subitement sa queue, il s'écria:

— Me voilà, Votre Ténébreuse Grandeur !

— Eh bien, puisque tu es là, pourquoi ne te montres-tu pas? Approche, maudit ! Tu te caches. hein ! Tu as senti que je vais te donner du travail, et tu as peur que j'aperçoive ta frimousse, tu essayes de te faire oublier, petit chenapan !

Lorsque Aghiutza fut arrivé près du trône, Dardaroth le saisit aux oreilles et se mit à le secouer à lui faire craquer les vertèbres, tant son amour était vif pour son facétieux diablotin. En effet, lorsque, las des soucis de l'empire, l'empereur s'ennuyait, c'est lui qu'il faisait venir pour lui conter quelque histoire ou inventer quelque bouffonnerie.

— Ecoute-moi bien, Aghiutza mon petit... Va de ce pas prendre dans la caisse du Trésor impérial les cent mille ducats qui y sont rentrés avant-hier, à l'arrivée de cet avare que les pauvres gens de son quartier ont dû enterrer en se cotisant, parce qu'il commençait à sentir mauvais. Je dis bien cent mille ducats. Puis, entrant des pieds à la tête dans la peau d'un simple mortel, tu iras habiter sur la terre, en choisissant l'endroit qui te conviendra le mieux. Là — écoute-moi bien, et ne remue plus la queue comme ça — tu te marieras et tu passeras dix années auprès de ta femme. Après cela, tu feras semblant de mourir.

---

* *Note de l'Auteur:* «Ce conte se trouve dans Giovanni Brevio, *Rime*, Rome 1545, sots le titre de "Novella di Belfagorx"; ultérieurement, en 1549, il parut avec le même titre sous le nom de Machiavel et, depuis, figure dans les œuvres complètes de l'illustre secrétaire florentin. Un savant bibliographe anglais, John Dunlop, croit que l'original de Belfagorx se trouvait dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Saint-Martin de Tours, manuscrit qui disparut pendant les guerres civiles. Après Machiavel, La Fontaine, le célèbre fabuliste français, publia "Belphégor" dans la collection des "Contes" qui parut à Paris, en 1692, chez Denis Thierry et Claude Barbin».

Laissant ton corps sur la terre, tu reviendras ici et tu me rendras compte, de point en point, de tout ce que tu auras supporté, en tant qu'époux. . .

Pauvre Aghiutza ! Il avait de bonnes raisons pour se blottir parmi la foule, encore qu'il fût diable et quel diable ! Il se doutait de ce qui l'attendait et pressentait qu'il aurait à s'acquitter cette fois encore de quelque rude besogne. Lorsque, de surcroît, il apprit qu'il aurait affaire à une femme, sa confusion fut extrême. Il n'avait pas encore oublié la mégère chez qui il était entré, comme domestique, pour trois années. La vieille femme lui avait donné un drôle de travail: il lui fallait redresser un cheveu crépu. Aghiutza avait beau mouiller le cheveu de sa langue; il avait beau l'étirer de ses doigts, nuit et jour, sans répit, le cheveu n'en frisait que davantage. Le diable s'était donné tant de mal que finalement, renonçant à ses gages et à tout le reste, il s'était enfui, abandonnant sa maîtresse.

— . . . Et, je te préviens, ajouta Dardaroth après un moment de réflexion, durant les années que tu passeras sur la terre, tu seras en butte à tous les ennuis, à toutes les faiblesses, à toutes les misères des humains. . . à l'ignorance, à la pauvreté, à la bêtise, à la colère même, et pour lutter contre tous ces maux, tu feras ce que tu pourras, ce que tu jugeras bon. . . As-tu compris, mon petit?

Que pouvait-il répondre, le petit? Il n'y avait plus rien à dire, car Dardaroth, pendant toute sa harangue, n'avait pas desserré un instant ses griffes.

— J'ai compris, Votre Ténébreuse Grandeur.

— Eh bien, si tu as compris, qu'est-ce que tu attends, mon enfant?

— Que vous lâchiez mes oreilles. . .

Le mot amusa fort l'empereur, qui cracha sur le bout du nez d'Aghiutza pour conjurer le mauvais sort, et lui dit en riant:

— Allons, bonne chance!

Après cela, lâchant l'oreille, et cessant de sourire, il cria, terrible:

— Tu es encore là? tout en lui lançant un coup de pied à l'endroit même où le dos change de nom pour s'appeler queue.

Le petit ne fit qu'une culbute jusqu'au pied du Trésor de l'empire. Il y prit les cent mille ducats, et en route ! Tout d'une haleine, il s'en fut remplir sa mission.

En chemin, il prit l'aspect d'un homme, ni barbon, ni jouvenceau, un homme dans la force de l'âge, beau, de mine avenante. Puis, après avoir bien réfléchi pour savoir en quel lieu il se rendrait sur terre, il s'écria:

— Réflexion faite. . . je vais aller à Bucarest. . . . Je connais la ville (il y était allé à maintes reprises), c'est un endroit où l'on s'amuse. L'argent y est rare. Manié avec adresse, il peut y rapporter plus de cent pour cent. Fions-nous à ce dicton: es-tu pauvre, va habiter une ville riche. . . Si tu te contentes de ce qui échappe aux mains des autres, il y a de quoi glaner. Es-tu riche, va habiter une ville pauvre. . . de la moindre miette que le pauvre porte à sa bouche, tu pourras toujours accaparer la moitié et même davantage.

Fidèle à ces principes, le voilà descendu, dès son arrivée à Bucarest, à l'auberge de Manuc, en plein centre de la ville.

Là, il fit venir sur-le-champ un courtier, lui demandant de lui trouver, au plus tôt, une belle maison avec quantité de pièces à l'usage des maîtres, invités et valets, dans un endroit où il y eût de l'air, avec jardin et puits dans la cour, caves, cuisines, buanderies, écuries et remises, en un mot une maison pourvue de ce qui convient pour loger honorablement un négociant cossu. Quelques jours après, la maison était équipée de tout le confort — une grande maison, dans le quartier des « Marchands » ; des serviteurs, en veux-tu, en-voilà, des chevaux à l'écurie, des calèches dans la remise. . .

Connaissant le péché mignon des hommes, celui des femmes surtout, qui ne manqueraient pas de faire assaut pour lui tirer les vers du nez, cherchant à savoir d'où il venait, qui il était, de quoi il vivait, ce qu'il venait faire à Bucarest et tant d'autres choses encore, le maître du logis fit venir la femme de charge, une vieille sorcière affreusement peinte et pommadée, à qui il avait confié le soin de surveiller les domestiques et qui, munie des clefs de la maison, devait pourvoir à tout. L'ayant invitée à s'asseoir par terre, sur un tapis, tandis qu'il prenait place sur le divan, le *chibouk* à la bouche, il se mit à lui conter ce qui suit:

— Voilà, chère *kéra* [1] Marghioala. . . Moi, comme je vous l'ai dit, on m'appelle *kyr* [2] Ianulea. . . Je suis né quelque part du côté de Sfyntagora. Mes parents, gens de basse origine, vivaient du produit d'une petite olivaie. Je venais d'avoir sept ans à peine, lorsqu'il

[1] Madame, en grec.
[2] Monsieur, maître, en grec.

prit à mes parents l'envie de faire le pèlerinage de Jérusalem. Ainsi, après avoir amassé quelque argent, ils m'emmenèrent avec eux, et nous partîmes, à dos de mulet, pour le port de Salonique. Là, nous montâmes à bord d'un grand navire, qui attendait un vent favorable pour larguer les voiles et, mettant le cap au sud, faire route vers Jaffa. Nous n'attendîmes pas longtemps. Le vent se mit à souffler, gonflant les voiles, et nous partîmes. Durant trois jours sous le soleil, durant trois nuits au clair de lune, nous allâmes de l'avant sans le moindre accroc. Nous observions le jeûne traditionnel. Vers le troisième jour, nous mangeâmes à déjeuner des haricots blancs et des radis... Et voilà que subitement, à l'heure où la cloche sonne la prière du soir, mes parents, tous deux à la fois, commencèrent à se tenir le ventre de leurs mains, tout en poussant des cris affreux: « Je me meurs... je me meurs », répétaient-ils. En les voyant se trémousser, se tordre sous le coup de douleurs mortelles, le capitaine, en toute hâte, fit venir un moine catholique qui s'était embarqué avec nous. Cet homme cultivé s'entendait aussi à soigner les malades. Les nôtres étaient déjà d'une pâleur cadavérique lorsqu'il arriva auprès d'eux, et ils eurent à peine la force de lui dire ce qu'ils avaient mangé — haricots blancs et radis. Le moine réitéra sa question:

— C'est entendu, mes fils; mais il faut préciser: est-ce des haricots blancs et des radis que vous avez mangés, ou bien des radis et des haricots blancs?

Ma mère, d'une voix éteinte, lui répondit:

— Des radis et des haricots blancs...

— Alors, la chose devient grave! dit le moine.

Et il prescrivit qu'on leur frottât le ventre avec de l'étoupe bien rêche... C'est en vain qu'on les frictionna, au point de leur arracher la peau. A l'heure où la lune se montre, mon père d'abord, ma mère aussitôt après, rendirent l'âme... J'étais un enfant, que pouvais-je faire?... Pleurant sans cesse, je ne lâchais pas d'une semelle le capitaine et le moine et voici ce que j'entendis. Le capitaine disait:

— Mon père, s'ils sont morts du choléra, je suis perdu. Durant quarante jours l'accès du port me sera interdit, ma cargaison pourrira et je serai sur le pavé!

Ce à quoi le moine répondit:

— Ce n'est pas plus le choléra que je ne suis une nonne. C'est une espèce de maladie qui sévit surtout chez les chrétiens d'Orient, pendant le carême de Pâques... C'est une erreur des hommes — car les pauvres hommes sont soumis à l'erreur — que de manger d'abord des radis et ensuite des haricots blancs... Vous voyez ce que je veux dire, la vertu du radis tend à monter, la puissance des haricots agit en sens inverse. L'un pousse, l'autre résiste, les entrailles sont le théâtre d'un combat violent; les crampes succèdent aux crampes; les intestins s'emmêlent, le péritoine est perforé et le patient succombe à un « khourdoukharismos » — tel est, en grec, le nom de cette terrible maladie.

— Ce n'est pas contagieux, au moins?

— Pas du tout, soyez tranquille!

Mes pauvres parents, on les a bel et bien emmaillotés dans des draps propres. On a allumé deux cierges, un à chaque chevet. Un moine grec a dit l'office des morts et, à l'aube, à l'heure où le soleil paraissait au-dessus des flots — que Dieu ait leur âme — une! deux! trois! on les a jetés dans l'abîme... Quant à moi, me voyant pleurer, le capitaine, pris de pitié, a bien voulu pourvoir à mon entretien. D'abord domestique, je devins apprenti, puis associé... Je ne vous dirai pas, chère *Kéra* Marghioala, tout ce que j'ai enduré: les affronts, les injures, les coups que j'ai supportés. Combien de fois n'ai-je pas failli périr dans la tempête! Combien de fois les circonstances ne m'ont-elles pas déçu, et les hommes dupé — surtout depuis le jour où, en possession d'un navire, j'ai fait du commerce à mon propre compte, n'ayant d'autre patron, d'autre associé que ma chance! Je ne vous dirai pas comment j'ai échappé à la mort, nu comme un ver! Après une traversée qui avait duré sept mois, j'étais sur le point de pénétrer dans Constantinople, lorsque mon navire prit feu avec sa cargaison d'étain et d'ambre, d'une valeur de plus de deux mille livres, cargaison que j'avais achetée en vendant du poivre et des dattes qui ne me coûtaient même pas trois cents! Je ne vous dirai pas tout ce que j'ai enduré dans tant de pays lointains. Sur mer et sur terre, du fait des bêtes féroces, et surtout du fait des humains. Il me suffit de vous dire que, petit à petit, j'ai confortablement arrondi ma pelote, et la fortune assez honnête que j'ai acquise suffit à mon bonheur... J'ai appris, en parcourant le monde, les bonnes manières; je connais bon nombre de langues étrangères — et, en ce qui concerne le roumain, je puis dire sans me vanter que je le possède. Etant d'origine albanaise, je n'ai pas fait de fortes études. Néanmoins, de ce côté-là je ne le cède à aucun Roumain, fût-il savant patenté. J'ai une prédilection pour la langue et les gens d'ici, et, las des innombrables dangers que suscitent les voyages, las de me mettre martel en tête et de toujours trembler pour mon négoce, je suis venu ici en Valachie, à Bucarest, pour m'y fixer et jouir paisiblement du fruit de mon long labeur...

— Mon Dieu, *kyr* Ianulea, dit *kéra* Marghioala, vous en avez vu de toutes les couleurs, vous ! dans la vie. . . Mais ne le regrettez pas ! Vous n'avez pas souffert en vain, comme tant d'autres ! Vous êtes beau, solide, vous êtes riche, et la vie, vous savez en savourer le charme. . . Grand bien vous fasse !

Et *kyr* Ianulea d'ajouter :

— Ah ! j'oubliais quelque chose. . . Ecoutez-moi bien, je vous en prie, chère *kéra* Marghioala : gardez-vous d'aller répéter à un voisin ou à qui que ce soit — fût-ce à mon père s'il remontait du fond des mers — ce que je viens de vous dire, car voyez-vous, quelque besoin que j'aie de vos services — je vous sais honnête et dévouée — quelque bienveillant que je sois et quelque vieille que vous soyez, je n'hésiterai pas une seconde. . . Je vous roue de coups ! Ce *chibouk*, je vous le brise sur le dos et, par-dessus le marché, je vous mets à la porte, en vous traitant de tout ! C'est compris ?

— Bonté divine ! dit la vieille. Serait-ce possible ? Ce n'est pas mon habitude !. . . De ma vie je n'ai mangé de ce pain-là. . . Sachez-le, *kyr* Ianulea, j'ai servi dans de nobles maisons, chez des boyards, j'en ai vu et j'en ai entendu des choses, moi !. . . Ce n'est pas le moment de vous raconter tout cela. . . mais enfin. . .

— Je ne vous en dis pas plus. . . Malheur à vous, si vous soufflez mot !

— Plutôt mourir de votre main ! dit la femme de charge et, sans plus attendre, se levant, elle partit en toute hâte, avec son trousseau de clefs, pour vaquer à ses affaires.

Le soir même, les gens de la maison, le lendemain, tout le quartier, au bout d'une semaine, la ville tout entière. . . tout le monde connaissait l'histoire de *kyr* Ianulea mieux que lui-même ; le navire avait brûlé trois fois ; l'ambre perdu valait vingt mille livres ; et depuis ce temps-là pendant le carême. nul ne mange plus des radis et des haricots, tout le monde mange des haricots et des radis.

Avec le temps, *kyr* Ianulea fit la connaissance de toutes sortes de négociants, voire même de boyards. Il commença à se rendre chez eux et à les recevoir chez lui, en visite. Et il plaisait à tous, étant homme intelligent et affable, connaissant bien la vie et le monde, ayant de belles manières, et qui plus est, jouissant d'une belle aisance; galant, généreux, fort large et fort bien élevé — en un mot, un homme plein d'humanité. Pour lors, ceux d'entre les négociants et même d'entre les boyards, qui avaient plus de filles que de fortune, cherchèrent à tout prix à en faire leur gendre. Il avait à ce moment-là jeté son dévolu sur une jeune fille de ses voisines. Elle s'appelait Acrivitza. C'était la fille aînée du Hadji Canutza, ancien négociant en gros, veuf distingué, mais plutôt pauvre, car les charges de sa maison étaient lourdes : il était affligé de trois filles à marier et de deux fils, pas très dégourdis, mais braves garçons au demeurant. Si bien qu'il n'y avait pas grand-chose à espérer de la dot d'Acrivitza. Mais pour *kyr* Ianulea, c'était bien de dot qu'il s'agissait ! La fille était connue pour sa beauté ; elle n'avait qu'un défaut, elle louchait, pas toujours, mais de temps en temps. Or, c'était là surtout ce qui plaisait à *kyr* Ianulea. La fille le trouvait à son goût, elle aussi. . . Il demanda au Hadji la main de sa fille. Celui-ci, sans se faire prier, la lui accorda.

Comme tout un chacun, *kyr* Ianulea ressentait les effets de l'humaine faiblesse. Son faible à lui, c'était la vanité ; il aimait vivre en grand seigneur. Ce n'était que fêtes somptueuses et dons généreux aux uns et aux autres. Aussi le mariage fut-il brillant, on n'en avait jamais vu de tel dans le quartier des Marchands. Et les hommes s'écriaient : « Il doit être cousu d'or, l'Albanais. . . Voyez-vous ça ! Il a fait une belle affaire, ce gueux de Hadji ! » Quant aux femmes : « Eh bien, ma chère, elle en a une chance, la fille de Canutza, la loucheuse ! »

A peine *kyr* Ianulea l'avait-il menée chez lui, qu'Acrivitza tourna subitement casaque. Durant la cérémonie du mariage, et jusqu'au dimanche soir, elle fut douce et soumise comme un agneau. Mais dès le lundi matin, elle bondit hors de son lit comme une lionne. . . Faisant appeler tout le personnel de la maison, femmes et hommes, elle les regarda de travers, semant l'épouvante parmi eux, et leur annonça, en présence de son mari :

— Sachez que dorénavant c'est moi qui commande ici ! Sachez aussi qu'avec madame Ianulea ça ne se passera pas comme avec ce nigaud de Ianulea ! Et apprenez enfin que j'ai mes accès d'humeur. Quiconque me contrariera si peu que ce soit, je le gifle et l'envoie sur-le-champ à la police, où il touchera sa ration de coups de bâtons ! C'est compris ?. . . Et maintenant, filez !

Dès lors, la dame se montra de jour en jour plus dure, plus intraitable, et plus elle était dure et têtue, plus *kyr* Ianulea l'aimait. A mesure que l'amour du mari grandissait, les prétentions de la femme augmentaient. A longueur de journée notre homme mendiait un mot doux, un sourire. . . elle demeurait morose, renfrognée. Venait-il auprès d'elle.

esquissant un geste cajoleur pour l'amadouer — « Acrivitza chérie, pourquoi es-tu fâchée ? » — elle le repoussait avec rudesse.

— Ah ! va-t'en, Ianulea, tu m'ennuies. . . Tu ne le vois donc pas ?

Tout autre à sa place aurait perdu patience. Ou bien il se serait rebiffé et l'aurait calmée, ou bien il l'aurait renvoyée auprès de son père, auprès de Hadji Canutza. Mais lui n'y songeait même pas. Se voyant repoussé, il tombait à ses genoux.

— Acrivitza chérie, je te demande pardon, disait-il, en essayant de lui baiser les mains ; et elle de s'écrier :

— Oh ! Ianulea, relève-toi ! auras-tu bientôt fini de m'ennuyer ?

— Pas avant d'avoir obtenu ton pardon !

— Alors reste là tant que tu voudras, si ça te fait plaisir !

Et c'est elle qui se levait et qui partait, en lui faisant un pied de nez.

Que faire ? *Kyr* Ianulea la suivait des yeux, il la voyait sortir, toute raide, sans se retourner, encore que, les larmes aux yeux, il la suppliât de ne pas l'abandonner ainsi. . . Il soupirait, essuyait ses larmes et ne l'en aimait que davantage.

La chose alla ainsi un bon bout de temps, jusqu'au jour où il prit à la dame l'envie de tourner la page, de retourner l'homme sur le gril. Elle fit semblant d'en avoir peur, d'être jalouse. Elle le fit chaque jour, sans répit, jusqu'au moment où notre homme commença à la croire. Il prêtait de l'argent, et, naturellement, on venait le voir, boyards, dames, commerçants, fonctionnaires, toute espèce de gens, pour toutes sortes d'affaires. Madame Acrivitza écoutait aux portes pour tout entendre. Non contente d'entendre, voulant aussi voir, elle perça un trou avec une vrille dans le battant de la porte. Et si au moins elle s'était tue ! Mais ce qu'elle avait entendu, ce qu'elle avait vu, elle le lui disait sans se gêner, et ça n'en finissait pas : « un tel t'a dit ceci, et tu as répondu cela ; à l'une tu as serré la main et l'as embrassée trois fois, puis, lorsqu'elle allait partir, tu l'as prise par la taille et tu lui faisais les yeux doux, enfin tu l'as reconduite jusqu'à la porte et lui as de nouveau baisé la main » — et tant d'autres reproches, plus absurdes les uns que les autres.

Jurait-il que les soupçons de son épouse n'étaient pas fondés, et que, en tant que commerçant, il était de son devoir d'être poli avec les gens et surtout avec les dames, — elle se mettait alors à le couvrir d'injures, lui reprochant d'être un homme sans vergogne, un menteur. *Kyr* Ianulea n'en pouvait plus. L'envie lui prenait de mourir, en s'étranglant lui-même, ni plus ni moins, comme le font les mésanges. Mais la dame ne s'en tenait pas là. Non contente d'enjoliver ce qu'elle entendait et voyait en cachette, elle donnait, pour en savoir davantage, des pourboires aux serviteurs chargés d'espionner son mari. Elle alla jusqu'à demander à l'un de ses frères de le suivre à la trace, afin de découvrir ainsi toutes les « escapades de Monsieur ». Il va sans dire que ni serviteurs ni frère ne purent rien découvrir, pour la bonne raison que notre homme était un fort brave homme. Et la dame d'agonir d'injures les serviteurs, qu'elle accusait de voler le pain qu'ils mangeaient, les traitant de gueux, de misérables et de traîtres. Quant à son frère, elle le traita à grands cris de jobard et pis encore, lui enjoignit de ne plus mettre les pieds chez elle, sous peine de se voir briser les jambes. Quant aux domestiques, elle les souffleta à tour de bras à la barbe de *kyr* Ianulea et les jeta à la porte.

Dès qu'elle eut changé de personnel, les soupçons, les querelles reprirent. . . Mais peut-on parler de querelles ? Au cours d'une dispute, l'un affirme une chose, l'autre soutient le contraire, on parle à tour de rôle ou tous deux à la fois, en un mot, on est libre de parler. Or, ce n'était pas le cas, ici, car Madame était seule à vociférer, à insulter, à maudire, tandis que Monsieur écoutait, avalait et se taisait ! Se rendant compte que dans cette maison c'était la poule qui chantait et non le coq, c'est à elle que les domestiques s'efforçaient de plaire. Ils l'abreuvaient de propos plus mensongers les uns que les autres, et qu'ils savaient être à son goût : Monsieur n'en fait qu'à sa tête ! Monsieur fait les cent coups ! Et comme Madame se plaisait à garder de tels domestiques, ils en prenaient à leur aise et volaient tant qu'ils pouvaient.

Acrivitza avait également pris l'habitude de jouer aux cartes. La maison regorgeait de joueurs. Les tables de jeu ne se comptaient plus : *otousbir*, *ghiordoum*, *stos* [3] même, et avec ça confitures, bonbons, vins, café, liqueurs, *chibouks* et encore des *chibouks*, du matin au soir et du soir au matin. Ajoutez à cela qu'elle était novice au jeu et d'une fatuité qui lui faisait croire que personne ne jouait mieux qu'elle. Aussi, cela va de soi, perdait-elle gros. Tous ces frais, tout cet argent perdu, c'étaient autant de pas en arrière pour *kyr* Ianulea. Ses revenus ne couvraient plus la dépense. D'habitude il ne soufflait mot, mais comme ça, de temps en temps, en manière de plaisanterie, il lui arrivait à lui aussi de laisser échapper quelque réflexion, par exemple :

[3] Jeu de cartes.

— Pourvu qu'à force de bluff nous n'en arrivions pas à voir vendre nos meubles à l'encan.

Il n'en fallait pas davantage à Madame !

— Quoi ? Même ces plaisirs innocents me seraient refusés, dans ma propre maison ? Si vous saviez que vous n'aviez pas le sou, il ne fallait pas épouser Acrivitza, la fille du Hadji Canutza, qui dans la maison paternelle n'a pas connu les privations des grippe-sou !. . . Quelque pauvre bonne femme que vous auriez cloîtrée ici et qui pour quelques olives et un peu de gaude aurait lavé votre linge, tout en se refusant un bout de chandelle pour éclairer la maison, voilà la femme qu'il vous fallait ! A moins d'en prendre une qui vous eût planté des cornes à décourager le mari le plus endurci !. . . Ne vous suffit-il pas que je sois honnête et supporte, pour mon malheur, toutes vos indignités, toutes vos saletés ? Je veux vivre ma vie, c'est pour ça que je me suis mariée, sinon, je serais entrée au couvent !. . . Pour en finir, *kyr* Ianulea, si ça ne vous plaît pas, allez vous promener ! Nous nous reverrons le jour où les poules auront des dents !

Un jour qu'ils étaient à table, entourés d'une foule d'invités, en attendant le potage, madame Ianulea, à brûle-pourpoint, se mit à parler d'une amie mariée qui n'était pas présente. Elle raconta :

que celle-ci avait une liaison avec un prince qui n'était qu'un enfant ! L'*hospodar*, furieux, était sur le point d'ordonner qu'on lui coupât les cheveux et qu'on l'exilât dans un monastère au fin fond des montagnes ;

qu'une fois, son mari l'avait surprise, en plein jour, à Ţurloaia, déjeunant sur l'herbe, avec le consul russe et d'autres fêtards ; les tziganes jouaient en sourdine, « Hé, cosaque, petit cosaque ! » tandis que, poussant des cris, elle dansait en pantoufles, les mains appuyées à la nuque, pâmée comme un jeune Zaporogue ;

qu'un beau jour elle était partie pour le monastère de Caldaruşani, où elle devait se confesser au révérend père Ioanikie ; qu'elle était restée là-bas du mercredi de la Semaine sainte au vendredi qui précède le dimanche de Quasimodo ;

qu'elle passait la nuit à se promener en barque avec son confesseur au clair de lune et que le lac résonnait de ses chants : « L'arroche berce ses feuilles, oh ! ma sœurette, le monde caquette ! » et le révérend père, maniant l'aviron, lui donnait la réplique à l'octave.

Et bien d'autres horreurs.

Et les invités de rire, les femmes surtout. *Kyr* Ianulea, le pauvre, lui qui était bien élevé, changeait de visage à tout moment. A bout de patience, il prit la parole, tout d'abord avec beaucoup de douceur :

— Voyons, ma chère Acrivitza ! Est-il possible, vous qui savez combien je tiens à son mari, est-il possible que, sans avoir rien vu de tout cela de vos propres yeux, vous noircissiez ainsi, sans fondement aucun, une amie que nous recevons presque chaque jour chez nous !. . . Vous m'en voyez navré.

— Je ne m'étonne pas que vous preniez son parti. . . vous vous valez bien tous les deux !

Et elle répétait à qui voulait l'entendre que son amie n'allait plus à confesse à Caldaruşani : « C'est sur *kyr* Ianulea qu'elle a fixé son choix. . . pour briser mon foyer ! Mais un de ces jours on la prendra sur le fait et on ne lui fera plus grâce, comme l'*hospodar:* on lui coupera les cheveux à ras, comme à la caserne. . . à cette. . . . » et elle ne cessa de la traiter de fille pour moines et étrangers.

Kyr Ianulea nu put en entendre davantage. Se levant de table, fort troublé, il s'écria tout tremblant :

— Ecoutez-moi bien, Acrivitza ! Plus un mot sur cette femme, comprenez-vous, je ne vous le permets pas, car vous avez beau lui reprocher toutes les saletés qui vous passent par la tête, elle vaut mieux que vous. Il y a plus de méchanceté diabolique en vous qu'en enfer, je vous assure, et de quelque douceur que l'on soit doué, vous lassez la patience des gens ! Taisez-vous, sale vipère, sinon je vous fais ligoter et vous envoie au cabanon, c'est compris ?

Madame, se levant elle aussi, se précipita au-devant de Monsieur pour le souffleter. Monsieur, se jetant de côté, esquiva le soufflet. Madame, indignée d'avoir manqué son coup, saisit la soupière qui était sur la table et la jeta à la figure de Monsieur qu'elle ébouillanta de haut en bas. *Kyr* Ianulea, hors de lui, se précipita sur elle, les poings serrés, prêt à lui administrer une leçon. Mais les invités, s'interposant, le prirent par les épaules :

— Voyons, cher *kyr* Ianulea ! Maîtrisez-vous ! Ce n'est pas convenable.

Et se tournant vers la dame :

— Calmez-vous aussi, Madame Acrivitza, pour l'amour de Dieu ! Ne le faites plus enrager !

Allons donc ! La dame se mit à pousser les hauts cris, ameutant tout le quartier:

— Au secours, au secours, bonnes gens ! Il me tue, ce mécréant, cet Albanais . . .Tu oses me frapper ! Après m'avoir couverte de honte, moi et ma maison ! Voleur, charlatan ! . . . Si tu as envie de frapper les gens, ivrogne, va-t'en dans les bas-fonds battre les putains à qui tu jettes ton or . . .Et à la maison tu lésines, goujat ! Battue, moi? Par un sale rustre de ton espèce? Moi, la fille du Hadji Canutza, tu oses me battre, misérable, gueux, galeux ! . . . Attends un peu, je vais te montrer de quel bois je me chauffe, lèpre turque ! . . .

Et elle continua ainsi jusqu'à extinction de voix . . . Il va sans dire que la fête, elle, ne continua pas . . .Et les hôtes d'intervenir à qui mieux mieux: « Cher *kyr* lanulea ! Madame Acrivitza ! la colère est mauvaise conseillère. » « Les cinq doigts de la main se touchent et ne se ressemblent pas. » « Rien de plus uni que les viscères de l'homme et cependant la concorde n'y règne pas toujours. » « Il n'est pas bon que le monde sache les choses qui se passent dans une famille comme la vôtre » . . .et patati et patata. On finit à grand-peine par les réconcilier. Mais bien entendu, tout le quartier fut informé sur l'heure que la pauvre Acrivitza, la fille du Hadji Canutza, en était à ce point que l'Albanais, non content de la tromper avec la première venue, la battait—et cela à table, en présence des invités ! . . .Et les amies d'ajouter: « avec l'éducation qu'elle a reçue, la pauvre petite, tomber en de pareilles mains ! . . . . Il la fera mourir, le mécréant ! . . . . »

La colère de *kyr* lanulea fut éphémère et ce furent à nouveau des « chérie par-ci, chérie par-là ! mon petit poulet, mon cœur ». A tous les ordres de Madame, Monsieur répondait:

— Comme il vous plaira, *phos mou, parigoria tou kosmou*, mots tendres qui en grec signifient: « Soleil de ma vie, suprême merveille de l'univers. »

Pendant ce temps, madame Acrivitza se disait: « Moi, il faut que j'en finisse avec ce benêt, avec ce têtu de lanulea, et ça ne traînera pas . . . Si je songeais un peu à mon avenir . . .

Et chaque jour elle s'emparait de quelque joyau, de quelque bijou qui, ainsi que l'argenterie, trouvaient un abri au domicile du Hadji Canutza. Elle ne tarda guère à vendre les objets de valeur qui ornaient la maison, dont jamais « le benêt » ne s'était soucié de dresser l'inventaire, comme l'aurait fait tout négociant averti. Et elle se mit alors à se montrer gentille avec lui. Elle commença à lui prodiguer caresses et flatteries, à l'embobiner, à l'ensorceler. Un soir qu'ils étaient seuls, tous deux, dans leur chambre à coucher, *kyr* lanulea vit, au moment où il s'y attendait le moins, Madame s'élancer vers lui, le serrer dans ses bras et lui prodiguer ses baisers ! . . . .

— Tu m'aimes, Acrivitza chérie?

Tournant vers lui ses yeux louches, elle répondit:

— En voilà une question, mon petit lanulea, *phos mou !*

Tout à la joie de voir son Acrivitza devenue docile, *kyr* lanulea ne put fermer l'œil de la nuit . . . Dorénavant, la vie serait belle ! A l'aube, lorsqu'il était sur le point de s'endormir, hop ! Madame le prit à nouveau dans ses bras, et lui dit:

— Mon cher petit lanulea, j'ai quelque chose à te demander . . . mais ne me le refuse pas.

— Ai-je jamais refusé de céder à tes désirs, cher cœur?

— Voilà ! . . . .papa voudrait marier mes sœurettes. Il craint de les voir demeurer vieilles filles. Dans le quartier, les commères jasent déjà (elles ont la langue bien pendue, tu le sais) et parlent des « haridelles de Canutza ». Mais il n'a guère les moyens de leur assurer une dot convenable. Ah ! s'il n'était pas aussi honnête et généreux, il serait riche aujourd'hui ! De grands boyards lui doivent de grosses sommes, mais à quoi bon s'il ne peut rien récupérer pour le moment ! . . . En revanche, après sa mort, tu seras parmi ses héritiers, le plus en vue. Tu les mettras au pied du mur, les boyards, en bon négociant que tu es, et tu récupéreras ton argent . . . Alors, j'ai pensé que nous devrions l'aider un peu et assurer une petite dot à mes sœurs. Aujourd'hui personne n'épouserait une fille sans dot, pour ses beaux yeux ! Tu le sais bien . . . Il faut avoir ma chance pour trouver quelqu'un comme toi, si séduisant, si riche, si généreux et qui m'aime tant !

Et, derechef, elle le serre dans ses bras et l'embrasse:

— C'est entendu, mon poulet, donnons-leur une dot. . . Combien à peu près?

— Ma foi ! Je ne sais pas, moi ! Quelque mille ou deux mille ducats.

— Avec plaisir, mon amour. . . Ne manque pas de m'y faire penser demain. On ira trouver le Hadji pour lui remettre l'argent. . . et maintenant, mon petit oiseau, dormons, veux-tu?

Mais elle, le serrant à nouveau dans ses bras:

— Ce n'est pas tout. . . Mes frérots. . . vois-tu, ne devraient pas rester comme ça à ne rien faire. . . Je me suis dit que tu pourrais leur avancer un petit capital qui leur permette de monter une affaire. Ce ne sont plus des enfants pour qu'ils vivent toujours

aux crochets de leur vieux père, rien qu'à boire et à manger !. . . Qu'en dis-tu, n'ai-je pas raison?

— Mon petit poulet chéri, tu sais bien que je fais tout ce que tu veux. . . Rappelle-moi tout cela demain matin. . . Pour le moment, nous ferions bien de dormir un peu.

— Encore un petit baiser, mon cher petit Ianulea, *parigoria tou kosmou !*

Elle lui donna un dernier baiser et ils s'endormirent comme de petits enfants après le bain.

Le lendemain l'affaire était dans le sac. Les deux sœurettes avaient leur dot, et les frérots étaient nantis d'un capital. Quelques jours après, suivant les conseils du beau-frère, leur aîné, passé maître en matière de commerce, ils partirent, les poches bien garnies, en quête de marchandises. L'un s'embarqua à Galatz pour Smyrne et l'Orient, l'autre en passant par Braşov, se dirigea vers Leipzig et l'Occident, se joignant à une caravane, car c'est ainsi que voyageaient les négociants à cette époque.

Kyr Ianulea était au comble du bonheur. . . les festins succédaient aux festins, nuit et jour. On y servait les mets les plus délicats, les primeurs abondaient — on faisait ripaille. Des dizaines d'invités et de violoneux faisaient un beau tapage, et tous les désirs d'Acrivitza se réalisaient, infailliblement. Si elle avait demandé qu'on lui servît à table la tour de Coltzea, *Kyr* Ianulea n'aurait pas hésité à la lui apporter.

Et les choses continuèrent ainsi, longtemps encore. *Kyr* Ianulea puisait sans cesse de l'argent dans le coffre. Il y puisait à pleines mains, sans jamais y mettre la moindre somme, jusqu'au jour où ses ongles rencontrèrent le fond du coffre. Il n'avait eu jusqu'alors ni l'habitude, ni le temps de compter l'argent qui s'y trouvait. Enfin l'idée lui vint de le faire, et sa patience ne fut pas mise à dure épreuve. . . Il ne lui restait que trois cents et quelques livres — de quoi pourvoir aux frais quotidiens et aux menues dépenses, pour deux ou trois semaines. . . Mais notre homme, dont le caractère était ferme, se dit:

« Et après?. . . Qu'importe? . . . Quelques jours encore et les deux jeunes gens seront de retour, rapportant des marchandises. Nous ferons du commerce et, avec beaucoup de persévérance et un peu de chance, nous remplirons le coffre à nouveau. . . Jusque-là, certes, ce n'est pas le crédit qui nous manquera ! » Et il eut recours à l'emprunt. Les courtiers couraient de-ci de-là, à perdre haleine, pour lui procurer de l'argent à tout prix. . . Lui, qui jusque-là avait touché de lourds intérêts, devait maintenant payer des taux plutôt salés. On ne s'en aperçut pas au début, mais les négociants ne tardèrent pas à voir que *kyr* Ianulea chancelait fort. Et comme à cette époque une violente crise sévissait sur la place, son crédit descendit au plus bas. L'argent, il n'en trouvait plus qu'à grand-peine, à plus de cent pour cent, et jamais de sommes importantes, simplement de quoi tromper sa faim. Tous ses espoirs étaient fondés sur le retour des deux jeunes gens et il se demandait pourquoi ils tardaient à ce point. Les négociants partis avec eux, certains même après eux, étaient tous rentrés de leur voyage à l'époque prévue, chacun avec ses marchandises.

Il paraît que les chers beaux-frères avaient leurs raisons pour s'attarder. . . Au moment même où *kyr* Ianulea allait perdre patience, deux nouvelles assez déplaisantes lui parvinrent, coup sur coup. . . L'aîné des jeunes gens qui revenait de Smyrne avait vu son navire couler avec sa cargaison. Novice en matière de commerce, il avait omis de l'assurer. . . Le cadet — autre aubaine — avait rencontré à la foire de Leipzig certains de ces Grecs qui pullulent dans la cohue des grands marchés. Après avoir passé toute la sainte journée dans maintes brasseries allemandes, le soir ils étaient allés dans un petit café tenu par un compatriote et situé dans une petite rue, non loin de l'Hôtel de Ville. Ils y firent un *endekamis* [4] d'abord, puis, une petite partie de *stos*. N'ayant cessé de jouer depuis la tombée de la nuit, le brave garçon était à sec le lendemain : il n'avait même pas de quoi rentrer à la maison.

Lorsque le bruit s'en répandit, les créanciers de *kyr* Ianulea furent aux abois. Craignant sa déconfiture, ils s'assemblèrent tous dans un café, à l'*Auberge des Tilleuls*, pour délibérer sur la décision à prendre. Ils convinrent d'avoir l'œil sur lui, nuit et jour, pour l'empêcher de déguerpir avant l'échéance des dettes, comme le font d'habitude les faillis.

De son côté, se voyant exposé à la saisie, *kyr* Ianulea fut pris de panique. . . Pauvre, déshonoré, couvert d'opprobre, qu'allait-il devenir?. . . Il serait écroué, pour commencer, puis, à sa sortie de prison, on le verrait mendier son pain aux portes de ceux qu'il avait gorgés de tant de bonnes choses, de tant de présents !. . . Enfin, passe encore pour tout le reste ! Mais il fallait compter avec la fille du Hadji Canutza !. . .

Il ne lui fallut pas longtemps pour se convaincre qu'il n'y avait qu'une chose à faire: prendre la poudre d'escampette au plus vite, et filer droit devant lui jusqu'à Mărul-Roşu et au-delà.

---

[4] Jeu de cartes.

Ainsi donc, à la pointe du jour, sautant doucement à bas de son lit, il prit le peu d'argent qui se trouvait encore au fond du coffre et, descendant à l'écurie, ordonna au palefrenier de seller un petit cheval tartare qui allait l'amble. Il partait pour Snagov, lui dit-il, rapporter des brèmes toutes fraîches, afin d'en régaler ses convives, le soir, à dîner, Il sortit au pas, par la grande porte, et puis. . . à toute allure, fila droit devant lui !. . . Lorsque, contournant l'Eglise Métropolitaine, il prit à gauche vers Filaret, il faisait déjà grand jour. Tout en grimpant la côte à hauteur de *Cuţitul de Argint*, il se retourna et aperçut au pied de la colline un essaim de cavaliers qui, bride abattue, s'étaient lancés sans doute à sa poursuite. Ses craintes étaient justifiées. Ayant eu vent de la chose, les négociants étaient à ses trousses, escortés de gendarmes. Abandonnant la grand-route, il voulut prendre à droite, contournant la colline. Arrêté par des fossés, le cheval trébucha, envoyant son cavalier à terre. . . Notre homme se releva et, délaissant le cheval, continua la route à pied. . . Sur une hauteur, se dressait une palissade, il la franchit, puis encore un fossé, encore des palissades. . . Harassé de fatigue, il arriva enfin au sommet de la colline. Là, il s'arrêta devant le vignoble d'un faubourien replet et trapu, qui de grand matin se lavait la figure, sur la terrasse, devant le cellier.

Dès qu'il l'aperçut, *kyr* Ianulea s'écria, hors d'haleine :

— Bonjour, mon ami, quel est votre nom ?

— Bonjour, mon bon monsieur. . . je m'appelle Negoïtza ; et vous ?

— *Kyr* Ianulea. . .

A bout de forces, Ianulea franchit l'échalier, et, pénétrant dans la cour, dit :

— Negoïtza, mon ami, sauvez-moi par pitié ! Des ennemis me poursuivent ! Ils veulent ma perte ! Cachez-moi quelque part ici, et votre fortune est faite. . . Si avant mon départ je ne réussis pas à vous prouver que je peux faire de vous un homme riche, vous pouvez me livrer vous-même à ces méchantes gens. . . Je vous en prie, Negoïtza, mon ami, ne m'abandonnez pas ! Je vous en prie, je vous en supplie !

Se grattant la tête, Negoïtza, après un moment de réflexion, lui répondit :

— Dites-moi un peu, *kyr* Ianulea, quels sont ces ennemis dont vous parlez ?. . . Serait-ce des boyards, par hasard ?. . . Je vous le dis franchement, je ne veux pas avoir d'histoires avec les boyards. . .

— Des boyards ? Mais non ! Ce sont des négociants.

— Alors bon, je vous sauve. . .

A peine l'avait-il caché sous un tas d'échalas qu'il recouvrit encore de tiges de maïs, que l'ennemi était là. . .

— L'ami, questionna l'un des hommes, n'avez-vous pas vu tout à l'heure passer par ici un négociant ? Et il se mit à le décrire : comme ceci, et comme ça. . .

— Je n'ai vu personne.

— Je vous donnerai un bon pourboire, si vous nous indiquez le chemin qu'il a pris. . .

— Puisque je vous dis que je n'ai rien vu. . .

— Allons, parle ! dit un domestique, en brandissant un fouet. . .

— Vous pouvez m'assommer !. . . Moi, je vous dis que je n'ai vu personne.

— Puisqu'il vous affirme qu'il ne l'a pas vu. . . intervint l'un d'eux, continuons notre chemin, nous perdons notre temps.

Et les voilà partis, les uns à cheval, les autres à pied, courant comme des fous, les uns d'un côté, les autres de l'autre. . . Lorsqu'ils furent partis, Negoïtza grimpa sur un grand mûrier et, scrutant les alentours, s'assura que les gens étaient loin. Puis, il descendit lentement de l'arbre et fit sortir le fuyard de sa cachette

— Vous voilà sauvé ! Et maintenant, à vous de parler, *kyr* Ianulea. . . Voyons si vous tenez votre promesse !

— Negoïtza, mon cher ami, vous ne savez point jusqu'où va ma reconnaissance et combien je tiens, de tout cœur, à respecter la parole donnée !. . . Aussi, pour vous convaincre qu'il est en mon pouvoir de payer ma dette envers vous, je vous en prie, prenez place, là, à côté de moi. Vous saurez qui je suis et je vous ferai part de tous mes malheurs.

Et *kyr* Ianulea raconta tout à Negoïtza, sans rien omettre, depuis son départ de l'enfer, sur l'ordre de l'empereur, jusqu'à l'heure présente — tout, sans négliger le moindre détail, et Negoïtza, prêtant à ces propos une attention soutenue, y prenait grand plaisir.

— Et maintenant, Negoïtza, mon ami, écoutez-moi bien et vous saurez comment je peux faire votre fortune. . . Chaque fois que vous entendrez parler d'une femme qui est possédée du diable, que ce soit une femme mariée ou une jeune fille, en quelque lieu qu'elle se trouve, quelle que soit son origine, sachez que ce démon-là c'est moi ! Vous n'aurez qu'à vous présenter tout de suite devant elle, et je n'abandonnerai ma victime que si vous m'en chassez. . . Inutile de vous dire que si vous venez à bout de ses tourments, ce ne sera pas sans profit pour vous. . . Le mari de la femme, ou les parents de la jeune

fille ne manqueront pas de vous récompenser largement. Qu'en dites-vous? Cela fait-il votre compte?

— Bien sûr ! répondit Negoïtza en souriant.

Et, après l'avoir remercié une fois encore, *kyr* Ianulea s'en fut.

Un mois ne s'était pas écoulé depuis ces événements, lorsque, en allant vendre au marché des griottes en leur primeur, Negoïtza apprit de la bouche d'un marchand que l'une des filles de Zamfirake Ulieru de Colentina, celle qui était fiancée à Ilie Bogasieru de Baraţia, était possédée depuis une dizaine de jours. . . Que n'avait-on pas essayé?. . . Médecines, exorcismes, prières. . . rien n'y faisait.

Parents et fiancé, en voyant les tortures qu'elle endurait, passaient leur temps à pleurer. . . Elle parlait toutes sortes de langues sans les avoir jamais apprises, elle jacassait sans arrêt, dévoilant toutes sortes de secrets, proférant toutes sortes d'accusations — et l'on se demandait comment elle faisait pour savoir tout ça — à tel point que les gens qui venaient la voir et l'entendre étaient stupéfaits:

. . . « Le sac de piastres qui avait disparu sans laisser de traces de chez le *paharnic* [5] Iordake, de Dudeşti, et qui avait été volé par un secrétaire, arrêté lorsqu'il essayait de gagner Oltenița et qui, profitant de la nuit, avait réussi à s'échapper du cachot de la Préfecture de police, ledit sac était maintenant en lieu sûr. Enveloppé dans un fichu de couleur verte, au fond du dernier tiroir de la commode, près du poêle dans la chambre à coucher de madame Tarsitza, femme du *clucer* [6], elle-même tante du préfet de police — parce que sœur de la mère dudit préfet — et plus jeune que lui (cela peut arriver). D'ailleurs, à moins d'en connaître le secret, on pouvait fouiller tant et plus au fond de ce tiroir, sans découvrir le double fond » ;

. . . « ou encore que le testament d'Agop, le marchand de tabac de la rue Sfinţilor, en faveur de sa nièce, n'était pas de la main du défunt. Tacor, le mari de cette dernière, après la mort de l'oncle, l'avait, de nuit, arrangé à sa façon, Tacor, le cafetier de la rue Caïmata, qui vend des fards et de la teinture pour les cheveux. . . Il aurait agi de concert avec Avedic, le sacristain de l'église arménienne » ;

. . . « et que ce moinillon dont la moustache point à peine, ce frère aux beaux sourcils, qui demeure chez le très-saint archimandrite Chrysant, dans la cour même de l'Eglise Métropolitaine — soi-disant pour apprendre les chants liturgiques — ne serait autre que la fille cadette de Ristake Muscalagiu de Ploeshti. . . »

. . . et tant d'autres extravagances dont on ne saurait garder la mémoire.

Dès qu'il eut appris tout cela, Negoïtza vendit ses paniers de griottes à des marchands, au prix de gros le plus cher qu'il put, et, prenant par le plus court, alla voir à son tour la jeune possédée. Aussitôt arrivé, se glissant dans la foule, il avertit les parents et le fiancé de la jeune fille qu'il la sauverait, si on lui donnait cent ducats. Il va sans dire que les pauvres gens n'hésitèrent pas. . Cent ducats, soit ! Alors Negoïtza s'approcha, parlant à l'oreille de celle qui souffrait, fit semblant de l'exorciser, et d'une voix craintive lui dit tout bas:

— Me voilà, *kyr* Ianulea, comme c'était convenu.

— Entendu, chuchota l'esprit malin. Mais permettez-moi de vous le dire, Negoïtza, mon cher ami, je ne vous croyais pas si bête pour vous contenter de cent ducats. . . Une si petite somme ne saurait vous suffire ! Il fallait demander gros. Enfin, pour cette fois, je vous pardonne. . . Je pars maintenant pour Craïova et là, c'est la femme du gouverneur, lieutenant du prince, qui sera ma victime. . . La semaine prochaine, ne manquez pas de vous présenter. . . Ne me faites pas attendre trop longtemps: j'ai d'autres petites affaires à régler, je n'ai pas que vous en tête. . . Le lieutenant du prince tient à sa femme comme à la prunelle de ses yeux, il est riche et généreux. Réfléchissez bien à ce que vous ferez là-bas, car après cela vous n'aurez plus aucun pouvoir sur moi. A partir de ce moment-là, sachez-le, je ne vous devrai plus rien et nous n'aurons plus affaire l'un à l'autre !

Ceci dit, l'esprit malin s'en alla. . . La jeune fille guérit. L'étonnement était général. Les parents, le fiancé étaient au comble de la joie. Quant à Negoïtza, muni des cents ducats, il revint à la vigne pour faire ses préparatifs en vue d'un long voyage.

Le lendemain il vendait sa récolte à un marchand ambulant. Le surlendemain il achetait un petit cheval et tout l'équipement prévu pour une longue chevauchée, depuis la couverture jusqu'au manteau à capuchon. Le quatrième jour, dans la matinée, il partait. C'était un mercredi. . . Le jour il voyageait, la nuit il se reposait, et ainsi, tout doucement, sans se presser, le mardi suivant, au coucher du soleil, notre voyageur arriva aux portes de

---

[5] Grand échanson.
[6] Intendant du palais.

Craïova. Là, comme il s'adressait aux passants pour savoir où pourrait loger un modeste négociant, on lui indiqua une auberge vis-à-vis d'une grande église.

Ayant mis pied à terre, après avoir confié son cheval aux palefreniers, il entra dans l'auberge où se trouvaient déjà des gens de différents métiers, venus là pour vider une topette d'eau-de-vie qui leur mettrait du cœur au ventre, et pour casser la croûte avant de rejoindre leurs lits. Il faisait presque nuit. Pendant qu'on faisait rôtir pour lui un peu de viande fumée, attablé, il songeait. Soudain, entendant sonner les cloches, il demanda à un Albanais, assis à une table voisine et fumant son *chibouk*, quelle fête on annonçait ainsi pour le lendemain, à grand renfort de cloches. L'Albanais et la femme de l'aubergiste lui apprirent aussitôt qu'il n'y avait aucune fête le lendemain, mais que nuit et jour les messes succédaient aux messes, dans toutes les églises, pour le salut de la jeune épouse du gouverneur : possédée du démon, elle endurait mille tourments et aucun remède n'allégeait son mal. Les vieilles femmes les plus avisées, tous les médecins de Sibiu versés dans ce genre de maladies, les offices et les prières dites par l'évêque et par les hauts dignitaires du clergé secondés de quarante prêtres, rien n'y faisait. La femme avait des crises terribles : c'étaient des sauts, des pirouettes, au point qu'il fallait la ligoter. Ligotée, elle tremblait de tous ses membres, grinçant des dents, comme si on la brûlait vive. Libre de tout lien, elle se remettait à sauter, à gambader, et il fallait la ligoter de nouveau. Et cela depuis plus d'une semaine, sans un instant de repos, sans qu'elle eût bu la moindre goutte d'eau. . . Les gens étaient consternés et son mari se lamentait, comme le plus malheureux des hommes. Telle était la raison des messes célébrées dans les églises. Peut-être, par pitié, la Sainte Vierge ferait-elle quelque miracle.

Negoïtza, d'un trait, vida son verre d'eau-de-vie et avala un petit morceau de viande fumée, comme le ferait un serviteur qui craint de faire attendre son maître. Il donna douze piastres à l'Albanais, le priant de le conduire au plus vite au palais. Lorsqu'ils arrivèrent, tout le monde était sur le gril, car, la nuit venue, les souffrances de la malade s'exaspéraient. . . Une foule de dames et de femmes de chambre, après l'avoir emmaillotée dans des draps mouillés, maintenaient la pauvre petite qui se démenait et tremblait de tout son corps, des pieds jusqu'à la tête. Revêtus de chasubles, des prêtres célébraient la messe, et l'enfumaient de leurs encensoirs, tandis que le mari, en larmes, baisait à tout moment la terre. C'est alors qu'un valet de pied albanais entra, criant à tue-tête :

— Monseigneur, je vous demande pardon. . . il y a là un homme du peuple, qui vient de loin, de Bucarest, avec l'intention de vous parler. Il prétend qu'il sait soigner des maladies comme celle de la princesse ; il dit qu'elle guérira bien vite et qu'il en répond sur sa tête.

L'infortuné se leva, et entrevoyant dans son malheur une dernière lueur d'espoir, il s'écria :

— Qu'il entre !

Dès que Negoïtza parut sur le seuil de la porte, avant qu'on eût le temps de lui demander ce qu'il voulait ou ce qu'il allait faire, la jeune femme cessa de trembler et ordonna qu'on la débarrassât de ses draps, comme elle faisait d'habitude au bain lorsqu'elle était bien portante. Le regardant droit dans les yeux, elle se prit à sourire, joyeuse, comme on l'est à la vue d'un ami que l'on attend depuis longtemps, lui faisant signe d'approcher et l'appelant même par son nom :

— Soyez le bienvenu, mon cher Negoïtza ! Comment allez-vous ? Vous portez-vous bien ? Approchez, j'ai quelque chose à vous dire, en secret.

C'était à n'en pas croire ses yeux, ni ses oreilles. . . Negoïtza, écartant les assistants, s'approcha amicalement de la malade et lui chuchota :

— Je m'excuse, ma chère, de vous avoir fait un peu attendre, mais vous n'imaginez pas combien la route est mauvaise et quelle rosse j'avais pour monture.

— Ça ne fait rien, répondit l'esprit malin, tout doucement. Moi, je m'en vais. . . Maintenant votre fortune est faite, je ne vous dois plus rien. Donc, Negoïtza, mon ami, tenez-vous-le pour dit, c'est là votre dernier atout. . . Si jamais je vous vois encore à mes trousses, non seulement vous n'y gagnerez plus rien, mais, de surcroît, je me fâcherai et si je me fâche, eh bien ! vous pourriez le regretter amèrement. . . Je ne vous en dis pas plus. . .

L'esprit malin disparut. . . Inutile de vous dire que la malade redevint ce qu'elle était naguère, florissante de santé et même plus gaie qu'auparavant. . . Quant aux présents, aux honneurs dont le gouverneur combla Negoïtza. . . vous les exposer en détail, à quoi bon ? Vous pouvez vous les imaginer vous-mêmes. . . des lettres patentes du prince lui assurèrent la pleine propriété d'une grande terre et, par-dessus le marché, on l'éleva au rang de boyard,

Depuis trois mois et demi déjà, Negoïtza vivait paisiblement une vie de rêve. Mais un jour qu'il faisait la sieste, après déjeuner, comme tout boyard digne de ce nom, buvant son café et fumant son *chibouk* devant la véranda de sa maison de campagne, il vit soudain

CAROLINA IACOB: Interprètes de la « danse des Calusharii »

Ça fait 5.000 ans qu'elle porte ce vase sur la tête. Statuette de la Culture de Gumelnitza (IIIe millénaire av.n.è.).

s'élever au loin, sur la route, du côté du midi, un nuage de poussière qui se rapprochait de plus en plus. . . Qu'est-ce que ça pouvait bien être? C'étaient des serviteurs de la cour du gouverneur. Porteurs d'un ordre, ils venaient à bride abattue chercher notre homme pour l'emmener sur l'heure à Craïova.

Negoïtza ne fut guère enchanté de renoncer à sa sieste, mais pouvait-il faire autrement? Arrivé à la cour, il baisa la main du gouverneur qui le serra dans ses bras, le baisa au front et lui dit:

— Negoïtza, mon très cher ami, si tu tiens à moi, tant soit peu, il faut que, sans tarder un instant, tu partes pour Bucarest, La calèche est là. Tout le long de la route, des chevaux de relais vous attendent . . .La princesse, fille de son Altesse le prince, est possédée du diable comme le fut ma femme, et pis encore, peut-être, si j'en crois les dernières nouvelles . . . toi seul tu peux la sauver . . .Cours-y !

« Me voilà dans de beaux draps », se dit Negoïtza en lui-même; mais il n'y avait rien à dire et il se tut.

Le gouverneur le serra dans ses bras, le fit monter dans la calèche et, fouette cocher ! Et les postillons de brandir le fouet, de pousser cris et clameurs . . .

Le lendemain, vers l'heure des vêpres, Negoïtza, qui n'en pouvait mais, arriva, ainsi escorté, devant l'entrée du palais du prince, à Bucarest,

Se tordant les mains, le prince et la princesse sa femme l'attendaient au haut de l'escalier. Le prince, parlant en grec comme le faisaient à cette époque les boyards s'écria:

— Ah ! C'est Dieu qui vous envoie, mon ami !

Negoïtza, évidemment, ne connaissait pas le grec, aussi répondit-il à tout hasard:

— Monseigneur ! Un malheur est vite arrivé, sans qu'on le veuille: que dire si l'on s'avise d'aller au-devant ! On va voir . . . On essayera de trouver . . . Si c'était possible, je serais le premier à m'en réjouir ! On va voir . . .

— Suivez-moi !

En disant ces mots, le prince entraîna Negoïtza vers la véranda qui se trouvait au fond de la grande salle . . . Là, assise à la turque sur un tapis, la princesse dodelinait de la tête, sans répit, comme une poupée dont le cou aurait été fixé à un fil de laiton. Depuis cinq jours elle subissait la même torture, sans trêve, les dents serrées, sans pouvoir fermer l'œil un instant.

Dès que Negoïtza parut, la princesse, cessant de balancer la tête, se mit à crier, en proie à une fureur extrême:

— Dehors ! Jetez-le dehors ! Qu'il ne paraisse jamais plus devant mes yeux, ce malotru de Negoïtza ! Jetez-le dehors . . . Faites venir papa !

Negoïtza ne voulut pas en attendre davantage et, au lieu de se fâcher — ne le jetait-on pas à la porte de façon indigne? — il haussa les épaules et sa mine semblait dire: « Bon, puisque vous ne voulez pas ! » . . . Faisant demi-tour à droite, il s'apprêtait à partir, lorsque la femme du prince lui saisit le bras. Le prince s'était approché de sa fille:

— Je suis là ! Me voici, moi, ton père !

— Non pas toi, criait la jeune fille, ce n'est pas toi que j'ai demandé ! Qu'on fasse venir mon papa !

— C'est moi. ton papa, dit le malheureux vieillard en versant des larmes amères.

Mais la jeune fille, redoublant ses cris, continua:

— Non ! Ce n'est pas toi ! Toi, tu es laid ! Va-t'en rejoindre Negoïtza ! Faites venir le capitaine Manoli Ghaïduri. C'est lui mon vrai père !

En entendant ces paroles extravagantes, l'épouse du prince s'évanouit . . . Si Negoïtza ne s'était pas trouvé là pour la soutenir de ses bras, elle tombait à la renverse. Les dames de la cour ne firent qu'un bond, on l'emmena pour la frictionner à l'eau de rose et pour lui faire respirer l'odeur de certaines plumes qu'on brûlait.

Et le pauvre prince martelait son fez de ses poings, tandis que la jeune princesse criait de plus en plus fort:

— Allez chercher mon papa, le capitaine Manoli ! C'est lui que je veux auprès de moi !

Negoïtza, prenant le prince à l'écart, lui dit:

— Monseigneur, quand on a affaire à de tels malades il faut commencer par céder. Si on leur résiste, ils deviennent plus enragés encore.

On fit donc venir auprès d'elle le capitaine Manoli . . . Quel beau *palikare !* On n'a pas souvent l'occasion de voir son pareil. Une taille de géant, de larges épaules, d'énormes moustaches . . .Un Albanais splendide ! Et couvert de galons de haut en bas — il eût fait la gloire de n'importe quelle cour princière.

Les moustaches humides de larmes, le capitaine Manoli s'approcha, en serviteur dévoué, de la fille de la princesse. Elle le vit, se dérida soudain et, souriant avec douceur, comme le ferait un enfant sage demandant à son père de satisfaire l'un de ses désirs. La petite lui dit d'une voix très douce:

— Papa, je vous en supplie, papa, si vous m'aimez, coupez-lui le nez et les oreilles à cet insolent de Negoïtza et mettez-le à la porte . . .Il est arrogant, stupide et ingrat ! . . .Je ne veux plus jamais le voir . . .je ne peux pas le souffrir !

Le capitaine Manoli, il va sans dire, aimait la petite princesse de tout son cœur, mais il lui était impossible d'obéir à un tel caprice sans l'assentiment de ses maîtres. Quant à Negoïtza il se dit en lui-même: « C'est toi qui l'auras voulu . . . Soit ! » et se tournant vers le prince, il lui dit:

— Monseigneur, priez les assistants de s'écarter, afin de me permettre de voir la malade de plus près.

Tout le monde se rangea et Negoïtza alla tout droit vers la princesse qui s'agitait et criait à tue-tête:

— A la porte, Negoïtza ! Va-t'en, vilain !

Mais lui, sans s'inquiéter de ses lubies, lui dit à voix basse:

— Mon petit ami, je crois que vous feriez mieux de déguerpir, sans qu'on vous y force !

Mais la jeune fille criait de plus belle:

— Negoïtza à la porte !

— Alors, c'est décidé, tu refuses?

Il essaya de lui prendre la main. Alors la princesse, lui crachant au visage, appliqua à Negoïtza une gifle magistrale qui lui fit voir trente-six chandelles.

Du revers de sa manche, il s'essuya le visage et, se retournant vers le prince, lui dit:

— Monseigneur, voilà un cas bien curieux . . .Je n'en ai jamais rencontré de pareil . . . Je ne dis pas que la guérison soit impossible, mais, réduit à mes seules forces, je ne puis rien faire pour le moment . . .Il me faut quelqu'un pour m'aider . . .Ici même, à Bucarest, dans le quartier des Marchands j'ai une amie qui est sans égale pour guérir, par des massages, les inflammations de la gorge et des oreilles. C'est la veuve d'un débauché qui a gaspillé sa fortune. Ayant fait banqueroute, il s'est enfui et la pauvre innocente qu'il a abandonnée est restée sans un liard . . Elle s'appelle Acrivitza Ianulea; c'est la fille du Hadji Canutza.

A ces mots, la jeune princesse cessa, incontinent, de pousser des cris et se prit à trembler, claquant des dents comme au plus fort de la fièvre.

— Ainsi donc, je prie Monseigneur d'ordonner qu'on attelle au plus vite, j'irai sur l'heure chercher madame Ianulea.

Il n'avait pas encore fait un pas que la jeune princesse le saisit violemment par un pan de son habit et, désespérée, s'écria:

— Arrête, Negoïtza !

Maintenant . . .à quoi bon prolonger notre conte? Pour beau que soit un conte, s'il est trop long, le plaisir se gâte. La jeune fille guérit, il semblait qu'on eût rêvé qu'elle avait été souffrante. Parée de ses plus beaux atours, elle partit gaiement avec la princesse sa mère, faire une promenade en calèche . . .quatre hommes montaient les chevaux, précédés d'un piqueur. Douze estafiers albanais à cheval les devançaient, douze autres suivaient, fustanelles au vent. Quant à Manoli, monté sur le siège, de la main droite il serrait le manche du poignard fixé à sa ceinture et de la gauche, frisait sa moustache . . . Et le prince exultait de joie, en regardant par la fenêtre la calèche s'envoler à l'horizon . . .

Negoïtza fut l'hôte de la cour. Vers le troisième jour, se souvenant qu'il avait d'autres affaires à régler à Bucarest, il se rendit tout droit dans le quartier des Marchands à la recherche de madame Ianulea . . .Leur belle maison, les créanciers l'avaient fait vendre . . . La malheureuse ! Abandonnée par son mari, elle habitait maintenant chez son père, le Hadji . . . L'ayant trouvée là, il fut stupéfait de tant de beauté rehaussée par le deuil qu'elle portait, car elle était vêtue de noir des pieds à la tête, comme toute veuve éplorée . . . Après lui avoir baisé la main, il lui dit:

— Madame, apprenez que je dois à *kyr* Ianulea cent ducats; c'est hier à peine que j'ai appris votre malheur et je viens acquitter ma dette . . . Voilà l'argent.

La dame se mit à pleurer, lui demandant s'il savait ce qu'était devenu son mari. Quant à elle, la douleur l'accablait, elle se consumait dans l'attente, elle en mourait ! Negoïtza répliqua qu'il ignorait ce qu'était devenu son mari, mais, comme celui-ci l'avait secouru à l'heure où il en avait le plus besoin, pour l'en remercier, il priait la dame d'accepter la pleine propriété du vignoble qu'il possédait à *Cuţitul de Argint*. Et aussitôt il remit entre ses mains l'acte de donation homologué par le sceau du prince. Puis, pour ne plus jamais courir le risque d'être contraint de faire le métier de docteur, il ajouta, après quelques moments de réflexion:

— Madame, votre mari m'a fait beaucoup de bien. Pour honorer sa mémoire, je veux vous donner un conseil, qui, le cas échéant, vous permettra si vous manquez d'argent de vous tirer d'affaire. Je vous prie de prêter à ce que je vais vous dire une oreille attentive: chaque fois que vous entendrez parler de quelque femme possédée du diable, que ce soit une femme

mariée ou une jeune fille, en quelque endroit qu'elle se trouve, quelle que soit son origine . . . allez auprès d'elle, immédiatement, car le démon n'abandonnera sa victime que si c'est vous qui l'en chassez . . . Lui parlant avec passion, comme si vous étiez en présence de votre mari, dites à la malade ces simples mots: « C'est donc là que tu te cachais, mon petit Ianulea chéri ? . . . Et moi qui te cherchais partout comme une folle . . . *phos mou, parigoria tou kosmou !* »

— D'où connaissez-vous ces mots ? reprit la dame en le fixant de ses yeux louches.

— Je le tiens d'un ami, il y a beau temps que je le sais, répondit Negoïtza en souriant à la dame qui le regardait. Puis il ajouta: Dites-lui ces simples mots . . . Ensuite, saisissant la malade dans vos bras, en pensant à *kyr* Ianulea, vous la regarderez gentiment, comme vous me regardez en ce moment, vous l'embrasserez avec ardeur et vous ne cesserez de lui prodiguer des marques de tendresse qu'au moment où elle sera entièrement guérie . . . Il est évident que, selon les moyens des gens en cause, vous ne perdrez pas votre peine . . . C'est entendu ?

— C'est entendu.

— Et maintenant, madame, adieu ! Portez-vous bien ! Que l'avenir vous sourie !

Après cela Negoïtza revint au palais, où il séjourna quatre ou cinq jours encore, faisant bonne chère et recevant toutes les marques de respect. Tandis qu'il partageait la table de Leurs Altesses, entouré de l'élite des boyards et des nobles les plus en vue, dans la cour, sous leurs fenêtres, aux sons des tambourins et des fifres, les bouffons dansaient pour amuser les artisans et le peuple. Le huitième jour, Negoïtza résolut de rentrer chez lui et de revoir les rives du Jiu . . . Après l'avoir ennobli, le prince et la princesse, sa femme, lui firent don de trois bourses en soie contenant chacune mille ducats; quant à la princesse, elle lui remit une bague ornée d'un diamant gros comme une noisette de Turquie, et ils le reconduisirent tous jusqu'au bas de l'escalier avec la plus grande vénération.

Le capitaine Manoli demanda à ses maîtres la faveur d'accompagner lui-même Negoïtza jusque chez lui. Nuit et jour, tout le long de la route, il l'entoura de soins fraternels. Il chantait des mélodies turques et aussi les chansons des *palikares* de ses montagnes natales. Et il chantait à ravir, car il avait de la voix et du sentiment. Charmé de son compagnon de voyage, une fois arrivé sur ses terres, Negoïtza crut de son devoir d'offrir à son tour l'hospitalité au capitaine dont le charme et la bonté égalaient la force et le courage . . . Le soir, ils dînèrent ensemble, burent un vieux vin de Drăgășani, maint café et fumèrent le *chibouk* jusqu'à une heure avancée de la nuit. Après le repas où, la fatigue de la route aidant, ils avaient bu quelques verres de trop, le capitaine, tout vigoureux qu'il était, cédant à quelque chagrin subit, fondit en larmes comme une femme et, tombant à genoux, s'adressa à son hôte en ces termes:

— Je suis pauvre, moi, *bey-mou* (mon prince), je n'ai rien de précieux à vous offrir. Mais Dieu seul sait combien je vous suis reconnaissant du plus profond de mon cœur ! Car si la petite était morte — vous voyez ce poignard ? — eh bien, je l'aurais planté dans mon sein jusqu'à la garde ! . . . Sans cette petite, que serait devenu le pauvre Manoli, le malheureux Manoli ? . . .

Alors il se prit à baiser les mains de Negoïtza, le priant d'accepter comme cadeau un rosaire venant de Jérusalem.

Au moment précis où le capitaine Manoli versait des larmes de joie, là-bas, à Bucarest, le métropolite, durement frappé, se lamentait: l'une de ses nièces donnait des signes de folie . . . Mais la Providence divine veillait; elle ne permit pas qu'il pleurât longtemps, ce serviteur zélé du Dieu de miséricorde . . . Dès que madame Acrivitza eut pénétré dans le passage voûté que surmonte le clocher, le mal dont souffrait la jeune fille cessa comme par enchantement . . . Et madame Ianulea, en quittant le palais du métropolite, remercia le ciel de se voir bénie et largement récompensée.

Cette nuit même, dans les profondeurs de l'enfer, se réunissait, en présence de Dardaroth, le concile des démons pour entendre Aghiutza, qui, tout penaud, avait regagné ses pénates, harassé de fatigue.

Il conta toutes ses mésaventures de l'au-delà avec plus de détails et plus de charme que moi, qui viens d'en faire pour vous le récit. L'empereur n'en pouvait plus de rire, puis il lui dit:

— Je sais maintenant à quoi m'en tenir . . . Bravo, mon petit Aghiutza, tu t'es admirablement comporté, rien à dire . . . Quelle récompense désires-tu pour tout le mal que tu t'es donné ?

— Si votre Ténébreuse Grandeur le permet, en guise de récompense, j'oserais implorer une double faveur.

— Parle, mon cher petit.

— D'abord, que jamais ni Acrivitza ni Negoïtza ne mettent les pieds ici ! . . . Qu'ils aillent au paradis . . . Saint Pierre n'a qu'à se débrouiller avec eux, comme il pourra . . .

— Bon. Et en second lieu?

— Que je puisse me reposer un tout petit peu, chez moi, car j'ai tant peiné sur terre, que je suis à bout de forces.

— Bon, c'est accordé également. Je te permets de dormir pendant trois cents ans à partir d'aujourd'hui, sans que personne te dérange, en quoi que ce soit !

En disant ces mots, Dardaroth, selon son habitude, lui lança un coup de pied et l'envoya se coucher.

Et c'est ainsi que madame Acrivitza et Negoïtza, chacun à son heure, allèrent au paradis. Quant à Aghiutza, il se prit à dormir à poings fermés. . . . à dormir, dormir. Il dort peut-être encore à l'heure qu'il est, à moins que le petit malin ne se soit déjà réveillé pour se livrer de nouveau à je ne sais quelles diableries.

1909

Du volume *Oeuvres*, édité par les Méridiens-Editions
en collaboration avec la Commission Nationale Roumaine pour l'UNESCO

PORTE PAYSANNE (détail). Musée du Village. Bucarest

ILARIE VORONCA

(1903—1946)

PETIT MANUEL DU PARFAIT BONHEUR

(extraits)

. . . S'enfermer en soi c'est se vouer aux ténèbres. S'ouvrir et se mêler au monde environnant, c'est retrouver quiétude, sérénité, douceur. C'est d'ailleurs l'appréhension de la solitude qui crée en nous (et en toute chose) l'angoisse, on craint à chaque instant que le contact entre soi et le reste des êtres et des choses ne soit pas interrompu. Le lien en est si faible. Et souvent dans les distances immenses qui séparent êtres et choses, le fil peut casser. Mais que l'on rétablisse ce contact et la joie jaillit et se donne. Au-delà donc des choses pleines de joie que mes yeux ont vues, il y a d'autres choses que mes regards n'ont pas pu rejoindre. Mais j'ai maintenant *la certitude* que ces choses et ces joies existent. Même si je ne les vois et ne les entends ni ne les touche, ces choses existent. Loin d'être seul, je suis au contraire entouré de milliers et de milliers de choses merveilleuses. Et me voici moi, l'infime grain de poussière qu'assistent et fêtent des forêts scintillantes comme de multicolores queues de paons, des montagnes glorieuses où s'ouvrent les solaires monnaies des sources et des métaux précieux, des villes aux visages empreints de sourires de bonté ! Et si par un jeu de probabilités je puis inférer des joies que j'ai contrôlées par mes sens, qu'il y a d'innombrables autres joies que mes sens n'ont pas pu contrôler, rien ne me paraît plus facile que de bâtir, de par l'esprit, les sites et les spectacles les plus enchanteurs. La liste des félicités et des joies devient ainsi sans fin. Je puis énumérer les joies (les choses) que j'entends, que je vois, que je palpe. Cette énumération elle-même pourrait prendre le temps de plus d'une vie. Mais si elle ne suffisait pas, il y a l'énumération des joies situées hors de la portée de mes sens. Un simple déplacement dans l'espace (ou dans le temps: demain j'aurai cette joie; hier j'ai eu (ou j'aurais pu avoir) cette joie) me permettrait de mettre mes sens à la portée de telle joie ou de telle chose. Et en raisonnant de la sorte je puis arriver à la conclusion qu'il y a des joies (et des choses) que jamais mes sens ne pourraient toucher. Est-ce à dire de là que ces joies (ces choses) n'existent pas? N'existent-elles pas, les choses qui sont trop éloignées de moi pour que je n'en réjouisse pas mes yeux? Elles existent. De la même façon existent donc les choses que mes sens ne pourront jamais toucher, soit parce que la distance en est trop grande, ou parce que même si elles sont proches, elles sont situées sous un angle ou présentent des caractères qui échappent à mes sens. Ces choses dispensatrices de joies existent donc elles aussi et il ne tient qu'à moi d'essayer de délimiter leur existence autrement qu'à l'aide de mes sens. Que je les appelle donc avec les noms donnés non pas par les yeux, les oreilles, le toucher, mais par quelque chose situé au-delà de ces organes et qui se trouve — qui sait ! — au fond de moi dans les brumes de l'imagination. Elles répandront ces millions de joies et si je les invoque en ce moment, c'est pour apporter la preuve que le néant, le vide de l'univers est au contraire de ce que je pensais, plein de choses adorables qui ne sont peut-être pas si éloignées les unes des autres et qui établissent une immense et permanente joie. Car, comme je le disais plus haut : il y a les joies que je vois, celles que je ne puis pas encore voir, mais que je verrai dans un instant, celles que je ne pourrai jamais voir. Or, quelle différence y a-t-il entre imaginer une joie que l'on verra une heure plus tard et imaginer une joie que l'on ne verra jamais? Au moment où j'imagine la joyeuse chose, peu importe si cette chose doit ou non devenir un jour réelle. Mais comment peut-on parler encore de tristesse, de désespoir dans un monde si rempli de choses plaisantes ! Là où la réalité n'offre pas assez d'aspects heureux, l'imagination peut en bâtir à l'infini, car on peut toujours supposer qu'avec un sens plus développé ou avec un sens supplémentaire, ces choses qui semblent être imaginées, apparaîtraient réellement. Mais nulle-

ment n'est besoin d'aller si loin. Je n'ai qu'à regarder les choses qui m'entourent dans la chambre (si je suis dans une chambre) ou dans un champ (si je suis au milieu de la nature) pour découvrir mille aspects plaisants. Voici les livres qui reposent sur une étagère et — plus que tout autre chose — les livres sont là pour témoigner que leur description physique (matérielle) ne représenterait que trop peu de ce qu'ils sont. Pour parler vraiment des livres, il faudrait pouvoir reproduire leur contenu. C'est ce qui est enfermé dans le livre et non pas sa forme et son contour extérieur qui le représenterait. Mais cette loi du livre ne s'applique-t-elle pas à toutes les autres choses? Un brin d'herbe n'est que trop peu dans la couleur et la minceur de sa tige. C'est l'intérieur du brin d'herbe qu'il faudrait atteindre pour vraiment le connaître. Et néanmoins, les limites extérieures du livre ne sont pas inutiles elles non plus. Car c'est dans ces limites que le contenu du livre a pu être fixé. Les livres sont alors comme des pièges qui attirent et retiennent les grands oiseaux des rêveries et les pensées planant dans l'espace. Ces rêveries et ces pensées sont imprécises, mais libres comme des nuages. Et les livres les rendent tout à coup précises, visibles. N'est-ce pas de la même façon que se passent les choses pour toutes les autres formes de vie? Le contenu du brin d'herbe planant libre dans l'espace, et c'est justement dans les vapeurs d'un nuage — avant qu'il ne fut devenu de la pluie — qu'il planait. Et il a fallu le mince et délicat brin d'herbe pour que le contenu de celui-ci puisse prendre forme. Toute chose donc, que ce soit arbre, pierre, neige ou flamme, a besoin d'une forme pour participer à la vie. En connaissant cette forme, mes yeux prennent ainsi en même temps conscience du contenu que cette forme exprime. Et comme le livre n'est que l'expression matérielle du contenu immatériel qu'il renferme, toute chose n'est-elle aussi que l'expression matérielle de la substance immatérielle qu'elle a su capter? C'est bien de cette intercirculation entre ce qui est matériel et ce qui est immatériel, que provient la grande joie que l'on éprouve à se pencher sur toute chose.

Certes, quand on est étendu dans l'herbe, sous le ciel serein d'une journée de fin d'été, on ne s'attarde pas à tous les détails unissant leurs harmonies et leur douceur dans l'atmosphère. Le bonheur que l'on ressent dans le calme déploiement de la nature provient de tout l'ensemble de ces détails. Là les feuilles qui commencent à jaunir. Là une châtaigne qui tombe avec un frôlement de robe de soie dans l'herbe. Un triangle d'oiseaux qui coupe l'horizon avec lenteur et cette lenteur est douce à l'âme tout à l'heure encore tourmentée d'inquiétudes et d'impatience. Essaie-t-on de déchiffrer la destinée de chacun de ces oiseaux formant une si belle couronne pour les funérailles de l'été? Non pas. Comme on ne contemple pas avec minutie non plus les branches qui sussurent leurs prières au-dessus de nos têtes. On participe simplement à tout ce qui constitue la matière de ce jour de septembre avec les collines, le bois proche, la migration des oiseaux et des feuilles. On n'a même pas besoin de « penser » ces choses, on devient peu à peu semblable à elles, on est une goutte de pluie que la terre doucement absorbe. On est une tache qui s'estompe dans ce paysage jusqu'à ne plus différer de ses lignes et de ses nuances. Alors on sent que les feuilles, dans la crainte de la saison froide, s'en vont vers les couches abritées de la terre d'où elle renaîtront avec les oiseaux, au prochain printemps. On est soi-même un peu de fumée dispersée dans le vent qui se lève. Mais dans cette tranquille assurance de la nature, on sait que ce qui est dispersé ici se reconstituera plus loin. Le fleuve des jours charrie les mers et les montagnes de la terre et elles reviennent à chaque fois au point de leur départ. C'est à cela qu'est due notre paisible félicité. Si notre attention s'arrache à ce bien-être, si elle se penche sur un caillou, sur une feuille, sur une écharde, si elle réussit à vous les faire connaître, non seulement dans leurs détails propres, mais dans leur étroite communion avec l'univers, votre félicité puisera une nouvelle nourriture. C'est qu'il y a entre toutes les choses de la terre (et certainement du ciel aussi) comme une émulation à réaliser ce qui est le plus agréable à l'œil, le plus susceptible de donner une joie. Est-ce par un simple hasard que les fleurs se couvrent de couleurs aussi attrayantes? Les hommes de science vous diront que ces couleurs sont dues à l'instinct de reproduction de l'espèce: elles doivent attirer les insectes porteurs de pollen. Mais s'il ne s'agissait que de cela, le charme n'agirait pas sur les hommes aussi. La reproduction des plantes est une affaire qui concerne les plantes et elles auraient pu trouver un moyen qui n'ait pas à sortir de leur intime organisation. Mais voici qu'il y a le merveilleux parfum et les enivrantes couleurs. Il est possible que cela attire les insectes et facilite ainsi le transport du pollen que le vent, dans sa course, aurait oublié. Mais ce que les fleurs poursuivent par ces parures, c'est autre chose: c'est de rappeler à l'homme qu'une grande joie est à sa portée. Et non seulement à l'homme, mais à tout être et à toute chose de l'univers. Si les belles couleurs des pétales attirent les insectes, n'est-ce pas parce qu'il y a la même conception de la beauté chez l'insecte et chez l'homme?

.....

. . .Elles font leurs petites et modestes choses les choses, mais ces choses, elles s'efforcent de les faire le mieux possible et de les enjoliver pour apprendre à l'homme que le monde est beau, harmonieux et juste. La joie et l'enchantement sont en permanence autour de nous. C'est nous seuls qui refusons, volontairement, de nous en laisser pénétrer. Comment pourrait-on expliquer l'attrait qu'ont pour nous certains aspects du passé? Il nous suffit de nous rappeler quelque journée ancienne pour tomber dans une mélancolique rêverie et dans le regret du bonheur disparu.

Un lac au bord duquel nous nous sommes promenés indifférents autrefois, nous apparaît d'une suave beauté. Mais encore un lac ou un site alpestre ou une vision champêtre, ont-ils en eux-mêmes assez de charme pour pouvoir constituer une agréable évocation et pour qu'on les regrette même si l'on n'a pas su le goûter comme il le fallait à leur temps. Mais nul besoin d'un décor somptueux pour que le bonheur révolu se dessine. Le taudis de l'enfance malheureuse apparaît à l'homme mûr qui s'en souvient comme un lieu de félicité. La cour étroite et sombre, où en compagnie d'autres gamins, il faisait sonner les billes de la pauvreté, lui semble plus désirable que la salle dorée où il prend part maintenant aux grands jeux de ce monde. Mais est-ce bien un taudis ou une cour étroite qu'il revoit sur la carte du souvenir? Et quelle est donc l'image exacte: celle de la masure enfumée de son enfance ou celle de l'enceinte heureuse qu'il croit reconnaître? Puisque cette griserie, ce vertige de joie lui vient de l'objet évoqué, c'est que cet objet est vraiment celui qui détenait tout ce potentiel de bonheur. C'est tel qu'il apparaît maintenant qu'il était en réalité et non pas tel qu'il paraissait alors. On était donc au milieu de la joie et on ne savait pas que l'on y était. Des années et des années plus tard, les murs, les fenêtres, les couloirs, les cours, les ruelles se montrent avec un éclat qui semblait leur être étranger autrefois. Ah ! que j'étais heureux alors, s'exlame-t-on. Retrouverai-je jamais ces choses et ces lieux aimés? Les retrouver n'arrangerait peut-être rien car on refuserait de nouveau de s'apercevoir que l'on est au milieu de la joie. Et les instants actuels où l'on regrette des instants anciens montreront eux aussi leur charme dès qu'ils auront rejoint le passé. Je dis tout cela pour démontrer cette loi évidente: nous sommes constamment dans le bonheur. Nous sommes constamment dans la joie. Que l'on réfléchisse donc à la facilité avec laquelle on oublie la souffrance. La douleur la plus Intense est oubliée au bout d'un certain temps. Mais la joie, on se la rappelle. Elle peut devenir même une source de souffrance quand le souvenir est accompagné du remords de n'avoir pas su apprécier cette joie à sa juste valeur. Mais pourquoi ne retiendra-t-on de tout ceci au moins la leçon que toute chose est empreinte de beauté et de joie? Ah ! si seul le recul du passé permet de voir le vrai visage des choses, nous n'avons qu'à considérer le présent comme s'il était du passé. Car ce présent aussi que nous voyons morne et qui nous désespère, renferme des joies qu'avec la sagesse du temps nous saurons découvrir. Il est rare d'ailleurs que notre attention se porte, quand il s'agit du passé, sur quelque aspect éclatant, sur quelque fête somptueuse. C'est au contraire un objet, pauvre en apparence, qui surgit de notre enfance ou de notre jeunesse et nous remplit de toute la nostalgie du bonheur désiré. Rien ne semblait destiner cet objet à devenir un souvenir merveilleux. Ce n'est ni une bague, ni un collier précieux, c'est peut-être un cahier ou un banc d'écolier, un soulier troué resté au fond de la mémoire comme les jouets d'un grenier hors d'usage. Etait-ce donc lui qui détenait le chiffre de notre félicité? Une clé qui ouvre l'immense portail d'un trésor n'est certes pas plus grande. Mais si la joie surgit de ce qu'il y a de plus modeste en apparence, c'est qu'elle peut se trouver dans les parures de la fête comme dans les loques d'un mendiant. Peut-être est-elle une amande la joie et faut-il des années pour en briser la coquille. Quand je me souviens de la coopérative-bazar de l'industrie forestière où j'ai passé une partie de mon enfance, ce n'est plus l'odeur âcre de rouille et de salaisons qui me frappe au visage, ni le nuage de poussière quand le commis balayait sans avoir arrosé, c'est au contraire une grande félicité qui m'assaille parmi les sacs rangés où luisent comme des perles les haricots et les pois, parmi les boîtes de conserve, si agréablement rangées sur des étagères et les soldats de chocolat et les pâtes sèches d'abricots roulées comme de grandes feuilles de tôle rouge. Peut-être ce qu'il y avait de merveilleux dans ce bazar, c'était d'y retrouver tout ce que l'on aurait pu imaginer comme dans un véritable marché aux puces, depuis les reluisants boutons de capote militaire, jusqu'aux livres de prières et aux jeux de cartes. L'odeur où se mêlaient les souffles de toutes les substances de la terre me paraît douce à présent. Et c'est avec délice et envie que je suis du regard le bras du commis s'enfonçant dans le liquide couleur de cendre des grands tonneaux où nagent des poivrons, des concombres et des melons salés. A côté, les cerceaux aux rayons ornés de petits drapeaux tricolores voisinent avec des objets d'une utilité moins évidente pour l'exaltation de l'enfant, tels des imperméables, des bottes, des chapeaux haut de forme. Mais que tout cet ensemble est donc délicieux. Il me suffit de m'y attarder pendant quelques instants pour en ressortir grisé de joie. Etait-ce la même joie que j'y recueillais autrefois quand j'y pénétrais en *réalité?* Ou bien est-ce parce que maintenant je sais *faire un choix* parmi les choses du

passé, que ce passé se montre si enchanteur? S'il ne s'agit que d'un choix, je n'ai qu'à en faire un parmi les choses du présent aussi. Mais je crois plutôt que nous avons l'habitude de recouvrir les choses d'un masque de souffrance et de laideur comme les maîtresses de maison qui recouvrent les fauteuils d'une housse. Ne paraissent-ils pas des fantômes hostiles les fauteuils ainsi recouverts? La souffrance, la laideur sont fausses. Elles n'existent pas. Seules la beauté et la joie existent. Honorons donc comme il convient chaque objet, chaque aspect qui surgissent sur notre route. Laissons-nous griser par leur essence qui est de la félicité et de l'amour. Nous avons la certitude (en réfléchissant à notre passé) que toute chose peut devenir une source d'enchantement. Mirons notre visage dans cette source. Buvons à même cette source. Quand elles nous devinent plongés dans nos lamentations, les choses se lèvent et viennent vers nous avec leur cortège de charmes. Elles s'avancent avec leurs petites lumières des ténèbres de notre passé et s'approchent de nos yeux et de nos oreilles d'aujourd'hui. Et *soudain*, nous les entendons, nous les voyons telles qu'elles sont en réalité. Comment me suis-je donc trompé, disons-nous, et n'ai-je pas su que ces choses étaient si belles? Il y en a qui parlent d'embellissement poétique dû à l'éloignement, mais cette explication n'est pas valable. C'est la véritable face des choses qui nous apparaît maintenant. C'est une révélation parce que les choses doucement, sur la pointe des pieds, se sont approchées de nous et nous ont surpris quand nous ne nous y attendions pas et n'avions pas pris une attitude distante et malveillante. Nous n'avions pas eu le temps de leur prêter une marque de laideur. Le tout est donc de se laisser envahir par le monde, d'attendre les choses et d'accepter leur éclat de bonheur. Ainsi dans le présent, comme dans le passé, on serait constamment plongé dans la joie. Rien ne peut être surprenant que ceci: nous nous trouvons au milieu même de la splendeur, au cœur même de la joie et nous l'ignorons. La plupart du temps, nous nous croyons plongés dans la souffrance. Marchons-nous donc comme des somnambules et, bien que nos yeux soient ouverts, le visage de la beauté nous est-il interdit? Ou bien y a-t-il un manque de coordination entre nous et la joie, celle-ci se trouvant sur un plan différent du nôtre et ne pouvant être visible qu'à la clarté du souvenir? Un mot serait peut-être suffisant pour arrêter ce glissement vers le passé. Ce ne sont pas les choses qui dorment, c'est nous qui sommes endormis au milieu des choses. Confiance. Que l'on ait confiance. Que les sens soient comme les cordes tendues sur un violon et chaque aspect du monde sera l'archet donneur de chant. Qu'une voix musicale s'élève et les beautés jailliront des choses comme des colombes s'envolent à un mystérieux signal. Ce long froissement des ailes, ce vol gras et lourd des moineaux parmi les sillons ensemencés. Je marchais seul sur la route coupant en deux le champ dénudé. Au haut d'une côte, des arbres frileux et pauvres jouaient avec une lune pâle, attardée en ce jour de novembre. Le soleil ne se montrait nulle part. La terre avait un parfum de brume humide. Un pressentiment oppressait ma poitrine comme une toux. Jusqu'à mon passé qui devenait sombre dans cette solitude qui se ridait comme une eau aux premiers souffles de l'hiver. Et pourtant un nom aimé, un nom juste aurait pu éclairer tout cela. Ou même mon nom prononcé par des lèvres adorées, mon nom renvoyé vers moi par la raquette d'une voix chère, aurait pu rendre à ce brouillard les contours du bonheur. Mais ne suffit-il pas de penser qu'une présence *serait possible* dans un paysage pour que cette présence se manifeste? Quelle différence y a-t-il entre ce qui *peut être* et ce qui est? Si une chose peut être, c'est-à-dire, si toutes les conditions rendent possible une certaine chose existante, n'est-ce pas comme si la chose était? Cette route montant une côte vers un endroit où le globe terrestre semble finir (les arbres y jetant leurs branches comme des racines dans le vide) aurait pu retentir en même temps du pas de la femme aimée et du mien. C'est la tête penchée vers les cheveux et l'épaule suaves que j'aurais pu écouter la cloche sonnant l'angélus de quelque village lointain. Sa paume aurait pu être dans ma paume, cette feuille que j'arrache à la couronne du vent.

Voici; il y a dans l'air la trace exacte de la place qu'elle aurait pu occuper. Comment son empreinte pourrait-elle y être si elle n'y était pas? Son profil aurait adouci la ligne de l'automne. L'espace devient plus net là où aurait pu se dessiner l'ovale de ses seins. Et cette clarté qui se répand, n'est-ce pas l'étang de son regard où tournent les canards sauvages et frémissent les herbes? Ah ! Comme une sève qui monte dans une plante, mon nom monte dans sa voix. Pouvais-je me douter que mon nom serait si agréable à entendre? Ce n'est pas ce que je pensais lorsqu'il était prononcé par quelque coléreux patron. Il m'était étranger alors ce nom et c'était comme si j'avais dû appeler en moi quelqu'un qui m'habitait et était mon ennemi. Mais à présent, mon nom, comme une abeille, plein du miel des lèvres d'où il s'est envolé, s'approche de moi et me caresse. La femme vient aisément s'intégrer à la forme qui l'attendait dans l'espace. A cet instant ce qui peut être devient ce qui est. Et doux me paraît le brouillard, douces les brumes, agréable la route qui monte vers l'automne. Non seulement la femme s'est jointe à moi, mais les choses forment un cortège allègre et clament partout leur hymne de joie.

Mais quel sorcier, quelle pieuvre jette de l'encre sur ces pierres? Qu'est-ce qui me fait soudain me souvenir que cette route taillée dans les topazes d'octobre n'est que l'allée d'un parc menant vers un lieu de douleur? Parmi les branches portant le baldaquin de ce pâle midi, se dessine la bâtisse muette d'un hôpital. Une femme aimée est couchée là parmi les lits semblables au sien. Je m'efforce de prolonger la clarté que mon pas a éveillée. Le jardin avec ses automnales parures est toujours beau et les arbres dissipent tout aussi magnanimes les ors et les cuivres de leurs feuilles. Mais je vois maintenant ce que tout à l'heure j'omettais: les limites et la raison d'être de ce jardin. Le grillage qui ouvre vers le perron d'un pavillon de malades est déjà nettement visible. Ce parc est l'avant-scène d'un hôpital, il est destiné à la promenade et à la rêverie des convalescents. Bientôt, je vais franchir le seuil de ces salles où le silence a une odeur pesante de médicaments et d'oubli. C'est un appel de la femme aimée autrefois qui m'a conduit vers ces parages. Une maladie brusque s'est abattue sur elle. Dans un instant, je vais me pencher sur son visage que j'imagine, avec tant d'intensité, dans sa pâleur que tout mon sang se serre et se tapit en moi comme s'il voulait faire un bond vers ses veines. Pourtant, le jour est encore doux. Ces lumières, comme des miettes de pain s'éparpillent parmi les bancs et les moineaux frileux de l'espoir s'y assemblent. Suffit-il donc de *savoir* qu'un être cher souffre tout près pour obscurcir la joie d'un instant? Tout à l'heure, ce jardin était comme une salle de bal où scintillaient les lampions de mon vertige. Dans le tremblement des branches, dans le verre transparent des parfums, le profil de l'aimée se dessinait. Je pouvais avoir l'âme légère, les mots étaient sur mes lèvres le linge le plus fin. Et voici que *je sais* tout à coup que ce jardin est le jardin d'un hôpital. Une poussière tombe sur les choses. Il y a de la suie dans l'air. La femme aimée souffre dans la bâtisse qui heurte comme une pioche ce décor et brise en mille morceaux le cristal de ces heures. Ah ! Montrez-moi la joie et je serai joyeux ! Mais peut-il y avoir de la joie quand un être délicat, aimant et aimé, souffre sur un lit d'hôpital? Et pourquoi la souffrance a-t-elle choisi cette femme douce? Il y a donc de la souffrance ! Et si souffrance il y a, il ne peut pas y avoir de place pour la joie. Une seule goutte de souffrance serait suffisante pour obscurcir un océan de joie. Mais attardons-nous encore un instant dans les lumières de ce parc. Aux frontières de celui-ci commence donc la douleur. Quelques pas me séparent du grillage, mais je puis mettre un temps infini à franchir cette distance. Je puis me réjouir des arbres et des enchantements de ce parc en continuant à me situer dans son milieu. D'où me vient cette hâte qui me fait franchir les portes, monter les marches du perron, entrer dans la salle où un être aimé souffre parmi d'autres êtres? Pourquoi ne m'efforcerai-je pas au contraire de retenir ce qui se détache de moi, me fuit et m'entraîne de la sorte vers une contrée de ténèbres? Ici sur les allées de ce jardin, il y a la joie dont j'ai senti le doux effleurement tout à l'heure. Mais au bout de ces allées, il y a l'hôpital. Et si je tourne mes regards d'un autre côté, à droite ou à gauche, par exemple, ou en arrière, il y a d'autres bâtisses sombres, d'autres sentinelles de la douleur: les usines, les casernes, la ville enfin. Tout autour donc la souffrance, les peines, l'amertume ont tracé un cercle et ont enfermé ce fragile refuge de la joie. La joie est donc ici dans la souffrance comme un noyau dans une pêche. On dirait que des forces considérables se sont unies pour broyer cette joie; des murailles, des foules énormes qui n'auraient qu'un geste à faire pour réduire en miettes la frêle ordonnance de ce jardin. Mais ce jardin, cette joie existent. Rien n'arrive à les supprimer. Car après le sentiment de tristesse surgi à la pensée qu'au bout de ce jardin il y a un hôpital où souffre un être aimé, il intervient un sentiment de regret — que l'on ne définit que plus tard — de ne pas pouvoir jouir en toute tranquillité de la douceur de ce jardin. Ainsi, dans un instant à peine perceptible, on prend conscience avec encore plus de force de la beauté de cet endroit. Au moment même où la joie est voilée par la présence de l'hôpital, elle reçoit encore un éclat plus puissant de cette présence même. « Quel dommage — se dit-on et on le dit de façon confuse — quel dommage qu'il y ait là-bas des êtres qui souffrent, ce jardin est si beau, il y a tant de joie dans ce jardin. » Voilà donc que ce qui aurait pu annuler cette joie la rend au contraire plus vivante. Et ce cercle de brume n'a peut-être été tracé autour de la joie que pour mieux la faire ressortir. Il ne s'agit pas ici d'un effet de contraste. Il ne s'agit pas d'un jeu du double où le 1 blanc apparaît plus beau dans la pierre du deux noir. Si malgré l'apparence de la douleur sous la forme de l'hôpital et le premier mouvement du promeneur d'interdire la joie par la présence de la souffrance, si malgré tout cela la joie continue à briller, n'est-ce pas parce que seule la joie existe et que la douleur n'existe pas? D'ailleurs la seule pensée de l'existence de la joie rend impossible l'existence de la souffrance. Si la joie existe (et elle existe puisque chacun de nous a eu au moins une fois dans sa vie cette douce griserie du bonheur) elle chasse comme une inconsistante fumée toute trace de douleur. Il faut le lui répéter: il ne s'agit pas d'un contraste: joie-douleur semblable à celui de froid-chaleur, ou de feu-eau, ou de haut-bas; etc. . . . Il s'agit bien de l'unicité de la joie et du fait qu'au cœur même de la souffrance c'est

encore la joie qui brille comme le diamant dans le charbon de la montagne. Le sentiment de regret qu'avait le promeneur du jardin de tout à l'heure, de ne pas pouvoir assez bien jouir de la beauté et de la sérénité du jardin, parce que ce jardin n'était que l'antichambre d'un hôpital, est celui qu'éprouve tout homme plongé dans le désespoir. Son désespoir et son malheur deviennent ainsi espoir et bonheur. L'homme séparé de la femme aimée, l'homme soumis aux tortures, l'homme privé de la liberté et de tout ce qui donne un sens à sa vie a, au milieu même de la nuit qui semble s'acharner sur lui, le sentiment qu'au moment où sa femme, sa liberté, son bien-être lui seraient rendus, il serait heureux. Au paroxysme même de sa souffrance il affirme donc que ce n'est pas la souffrance qui existe, mais la joie. Tout est donc joie, et le rapport entre la joie et la souffrance n'est pas celui qui existe entre deux éléments de nature semblable, mais entre deux choses n'ayant qu'une parenté de contact entre elles. C'est, si l'on veut, le rapport entre le vêtement et le corps. Rien de commun entre la chaleur de la chair et le tissu d'un habit. Il se peut que la souffrance soit ce tissu au milieu duquel rayonne et bat le cœur de la joie. Et quelquefois la chaleur qui se dégage de ce cœur est si grande, que le vêtement lui-même finit par s'animer. La souffrance reçoit alors la riante vivacité de la joie. Ce n'est plus l'hôpital qui obscurcit le jardin, mais le jardin qui illumine l'hôpital. La douceur des allées et des feuillages se déverse sur les salles de la douleur. Il est bon que l'aimée soit là au bout de ce jardin et qu'elle puisse bientôt, lorsque ses forces le lui permettront, se promener ici au bras de l'homme qu'elle aime. Bientôt, l'hiver jouera sur ses flûtes de neige et nos pas grinceront sur la terre durcie. Un soleil brillant, mais froid, tremblera dans tes boucles. Nous sortirons emmitouflés dans de grands manteaux et la rue nous accueillera avec une animation ragaillardie par le froid. Nous nous rencontrerons au début de l'hiver / Comme deux oiseaux qui sous un ciel de novembre / Ont cherché le nid de leur passion / Parmi les colonnes dévastées de l'oubli / La joie est cette cloche qui sonne / Quelque part sur une colline du monde / Et les ondes sonores se répandent / Jusqu'aux endroits où l'homme ne les entend plus / Il va le joyeux tocsin autour de la terre / Peut-être faut-il simplement aiguiser nos oreilles / Que l'homme le plus lointain salue / Le chant qu'il ne sait pas encore reconnaître / Cette cloche de joie est le cœur de l'amoureux / Où sonne le battant d'un autre cœur aimé / Et pour un couple qui après d'amères années se retrouve / ne faut-il pas que l'humanité entière se réjouisse? / Parfois, lorsque je prends conscience de la joie immense qui m'est échue, je suis saisi d'un véritable vertige. Comment ! Ces pierres, ces eaux, ces flammes, ces arbres sont là présents, comme pour témoigner de sa propre présence. Et le soleil, le vent, la pluie, les arbres, les nuages, le proche, le lointain peuplent cet univers où je puis me mouvoir ! Nommer ces choses, fût-ce la plus petite, la plus pâle d'entre elles, et la joie clamera son triomphe. La joie est ce tapis enchanté dont les fils sont les éléments qui nous entourent. Pourquoi rester sourd à ce continuel appel des miracles? Quel est l'épisode de notre jour qui ne soit pas marqué de ce don éclatant de joie? Il se peut qu'à notre réveil, le matin, la chambre soit hostile et froide. Des soucis nous attendent suspendus avec nos habits sur le dossier d'une chaise. Mais un pas résonne sur le trottoir. Il chante ce pas, patient. Comme un tam-tam lointain auquel s'ajoutent d'autres tam-tam. Et voici en effet que ce pas qui a quelque chose du cri d'une fermière appelant ses volatiles, fait s'approcher d'autres pas, comme des poulets timides d'abord, exigeants ensuite et qui finissent par couvrir de leurs clameurs la voix qui les a réunis. Dix, cent, mille pas résonnent maintenant et à leur hâte se mêlent les autres bruits qui viennent chercher la pâture de leur jour. Oui, il se peut que la chambre soit encore obscure et que la solitude y soit pénétrante comme une humidité, mais la rue sous les fenêtres s'anime d'une foule où l'espoir chante comme le coucou dans une forêt. Il y a des camions, des charrettes, des fiacres et le matin est maintenant un orchestre immense qui accorde ses instruments. Quelque voix de marchand annonçant une friandise se détache parfois de cette fanfare. Et tout concourt à dire à l'homme encore entouré des lambeaux de son sommeil: tu n'es pas seul, il y a une ville autour de toi, il y a des campagnes et des rivières et des montagnes, et leurs éclats remplissent les véhicules dont tu entends le grincement. Ecarte donc les rideaux de tes fenêtres et jette un regard sur cette multitude qui s'enfièvre. Tu aurais pu être quelque part sur une île déserte. Comme Robinson, par exemple, sans l'espoir d'un visage offert comme un miroir à ton propre visage. Et voici que dès le matin, tu n'as qu'à te pencher vers la rue pour voir que des milliers de faces et des milliers de mains reflètent ta face et tes mains. N'est-il pas délicieux de savoir que dans un instant tu pourras te mêler à cette foule, y prendre ta place comme une roue dentée dans un engrenage?

. . . . . .

. . . N'est-ce pas émouvant de voir ces fruits d'un labeur commun? Car il a fallu des milliers et des milliers de générations d'hommes assemblant non seulement leurs forces, mais aussi

leur faculté de rêver (c'est-à-dire, d'inventer) — pour que les choses qui nous entourent soient rendues possibles. Qui peut encore nier la solidarité humaine en regardant les ponts, les colonnes s'élevant plus haut que des montagnes, les barrages, les cités multicolores comme une forêt de paons? S'il n'y avait eu qu'un homme seul, suivi d'un autre homme seul, si donc, génération après génération, il n'y avait eu qu'un seul habitant sur cette planète, aurait-on pu voir tous ces monuments dignes de notre fierté? C'est justement l'existence des foules et la mise en commun de toutes les ressources physiques et spirituelles des hommes qui ont fait du globe terrestre un lieu d'émerveillement. Comment pourrait-on encore concevoir que l'homme fût l'ennemi de l'homme, quand dans un élan si unanime les multitudes se sont unies pour bâtir? Que l'on pense à l'infinité d'objets qu'il a fallu inventer les uns après les autres, depuis la vis minuscule jusqu'à la roue géante pour que ces immenses constructions enchantent nos yeux. Je me suis arrêté l'autre jour au bord du fleuve où un attroupement m'avait attiré: je me mêlai au petit groupe qui se penchait vers un trou creusé à l'entrée d'un pont. Un homme dont la tenue oscillait entre celle d'un ouvrier et celle d'un fonctionnaire manipulait les boutons d'un genre de petit poste de T.S.F., un casque d'écouteur aux oreilles . . . Sur une feuille à côté du poste, il inscrivait des courbes et des chiffres. Dans le trou, quatre hommes en tenue bleue nouaient et dénouaient de grosses pelotes de différentes couleurs. Entre leurs jambes, rampaient comme de gros serpents noirs des tuyaux et des tubes. Ce n'est pas un poste de T.S.F., murmura quelqu'un à côté de moi, c'est peut-être pour enregistrer le niveau des eaux, ajouta un autre. J'avais pensé moi-même que ce devait être un ingénieur qui, avec un appareil, ressemblant à un poste de T.S.F., contrôlait la réaction des matériaux et des couches terrestres où l'on installait des conduites d'eau. Mais pourquoi les fils alors? Ne s'agissait-il pas plutôt d'un réseau téléphonique reliant cet endroit-ci à quelque autre mystérieux endroit? Mystérieux endroit en effet, car je n'ai jamais demandé aux personnages mêlés à ces jeux graves, quel était le but de leur muet et sévère travail. Je me suis éloigné du groupe, la tête pleine de la vision de ces outils et de ces gens qui gardaient pour moi tout leur secret. Mais la terre m'apparut tout entière de fils et de tubes, trouée, couturée, refaite, oui, refaite, recréée, réinventée par l'effort et la ténacité de milliards et de milliards d'hommes. Les morts laissent à peine tomber leurs manteaux que les vivants les reprennent et c'est ainsi qu'ombres et êtres réels coopèrent sans se lasser, achevant année après année, siècle après siècle, une secrète tâche dans ce monde. Qui pourrait énumérer vraiment tous les objets que la main de l'homme a forgés: leur nombre ne dépasse-t-il pas celui des plantes, des êtres et des choses se trouvant naturellement sur la planète? Que l'on imagine un instant le désert que serait cette planète si l'homme (non pas en tant qu'individu, mais en tant que foule) n'aurait pas été là? Les montagnes, les rivières, les forêts auraient été comme une pâte informe. Seules, les mains de l'humanité les ont embellies. Et il faut reconnaître enfin que c'est le genre humain qui est la plus haute expression de royauté sur la terre. J'ai honte d'en avoir douté autrefois. Ce doute provenait du fait que j'envisageais l'homme en tant qu'entité individuelle. Or, je dis bien que la royauté appartient au genre humain. C'est de l'union de tous les hommes que le miracle de ce monde est sorti. Ce sont les foules immenses du passé, du présent (foules ayant également foi dans les foules de l'avenir) qui ont pu entreprendre, en commun, ce travail géant. Comment ne pas se sentir rempli de joie devant ce spectacle de cohésion et des fruits qui en résultent? Existe-t-il une autre bête, plante ou chose qui ait, en commun avec ces semblables, réalisé un tel travail? Y a-t-il un seul endroit sur terre, sous la terre ou au-dessus de la terre qui n'ait pas la marque bienfaisante (oui, bienfaisante) de l'homme? En ce moment même des milliers et des milliers d'êtres humains trouent, creusent, martellent, défont et refont la face du monde. Et ce qu'il y a de plus surprenant, c'est l'harmonie de ces efforts, en apparence disparates. Ici, un homme ne forge qu'un petit clou, là-bas, un autre homme fait fondre une plaque d'acier, ailleurs, un orfèvre arrondit une pierre, plus loin, un savant regarde à travers un microscope, et voici que tous ces gestes indépendants l'un de l'autre et d'autres gestes plus dissemblables encore, arrivent à se conjuguer et à prendre leur place dans un ouvrage commun. Je suis, certes, incapable du moindre de ces gestes. Et s'il me fallait à moi seul créer tous les objets que j'ai trouvés tout prêts à ma naissance, je n'en aurais pas assez d'un millier de vies comme la mienne. Mais ces choses existent. Ces choses que l'humanité a inventées pour mon bonheur. Le mot d'ordre a passé de foule en foule. Et il y a eu un acharnement et une hâte comme si chaque génération qui suivait était à la recherche de la meilleure forme à donner à une chose pensée. A une fiction en somme. C'est pourquoi la réalité a été peuplée de fictions. Mais les millions d'objets qui remplissent les tiroirs du monde sont là pour attester non seulement le recours et la grâce que l'on peut y trouver mais aussi la possibilité illimitée d'autres objets et, donc, d'autres enchantements. Comment un plus grand bonheur (un monde meilleur) serait-il donc possible? Il y a d'abord la pierre, le feu, l'océan, l'argile, toute la faune et la flore

terrestre et céleste et quel est l'être assez aveugle et assez sot pour ne pas en tirer une intarissable joie? Mais il y a encore l'homme, la foule humaine où les vivants et les morts se mêlent, avec les femmes, les palais, les tableaux, les bijoux, les fourrures, les objets gratuits dans leur scintillement, les bateaux, les fenêtres, les cendriers et les tasses, et la théière et les assiettes plus fines qu'une dentelle. Ah ! Celui qui ne se sentirait pas envahi de bonheur devant un tel déploiement de splendeurs, n'est digne ni du monde des vivants, ni de celui des morts. Qu'il moisisse donc au milieu de ses propres ténèbres comme un bout de bois étranger qui pourrit, sans le comprendre, au milieu de la forêt ivre de printemps et de sève. Je chante la joie, la virile félicité d'être au monde. Car me voici en complète fraternité avec les choses qui acceptent mes caresses et préviennent mes désirs. Ne suis-je pas un verrier dont le souffle donne forme aux coupes glorieuses? O ! Silicates des nuages ! Je prends la rue comme un verre brûlant entre mes lèvres et c'est de mon haleine qu'elle se gonfle. Voici des avenues qui naissent au battement d'air que font mes paroles. C'est donc à la respiration de mes poumons que toute cette ville est due. Avec quelle légèreté je me déplace ! Que j'accélère ou que je ralentisse le rythme de mon cœur et les places prennent tel aspect ou tel autre. Mais il faut faire vite. Encore un peu de souffle et les maisons seront peuplées de couples d'amoureux, il y a encore une journée éblouissante à forger avec des promeneurs au bord d'un lac dans le jardin aux plantes exotiques. Que je n'oublie pas aussi de souffler le cristal aveuglant du soleil. Je le tiens là à la portée de ma bouche et voici que toute la terre s'illumine. Le monde est transparent et je vois les trésors qu'il contient car c'est moi qui les y ai déposés. Hommes, je vous veux du bien à tous. La joie que je vous donne me revient au centuple. Qu'importe si les palais, les promenades, les beaux sites, les fêtes fastueuses que je vous destine ne se trouvent qu'ici dans les paumes de mon poème? Qu'importe si je ne possède ni contrée de terre, ni murailles de pierre et si les salles où je vous accueille sont faites d'un mortier de songe et d'encre? Ces demeures heureuses existent néanmoins puisque je vous en parle. Je les invente pour vous. N'aurais-je pas pu les inventer pour moi seul? M'y réjouir en compagnie de l'aimée retrouvée? Mais non ! j'ouvre les portes, je vous appelle, je vous donne toutes mes joies imaginées. Dans cette atmosphère confiante, paisible, vous inventerez vous-mêmes d'autres joies et m'en ferez part. Vos souffles s'ajoutèrent à mon souffle pour donner forme à d'autres villes de verre . . . Mais que l'angoisse, l'appréhension de l'avenir, les mauvais augures en soient bannis. J'ai trop appris que l'on trace son propre malheur en imaginant (en écrivant) des choses tristes. Réunissons-nous et écrivons des hymnes de joie et le monde deviendra semblable à un hymne. Chacun de nous a en lui sa vie avec des événements futurs. On peut fabriquer ces événements avec une matière de désolation et de ténèbres ou avec une substance de clarté. Il ne tient qu'à nous de tirer de nous l'azur et non la boue. Comme la source limpide qui voisine, dans la forêt, avec le champignon vénéneux, un avenir radieux voisine en nous avec un lendemain de deuil. Gardons-nous bien de choisir la plante vénéneuse et sachons au contraire faire radier autour de nous des journées ensoleillées. Je pense surtout au créateur de fictions (il n'y a pas de fictions, tout est réalité), au poète, au peintre, au musicien. Qu'ils assemblent leurs forces pour faire venir le bonheur. Toute parole dite, toute ligne tracée, toute note chantée est une incantation. Elle peut provoquer le malheur si c'est le malheur qu'elle évoque (évoquer c'est invoquer). Que les amants évitent donc à l'instant où ils se serrent dans les bras l'un de l'autre, de parler de séparation — car la séparation pourrait s'ensuivre. Que les distributeurs d'abondances se gardent de parler de sécheresse et de famine. Que l'amour, la richesse, la fertilité emplissent donc notre bouche. Le seul mot ténèbres peut provoquer les ténèbres. Le seul mot haine peut chasser l'amour. Sur des plaines immenses baignées dans un soleil de commencement d'ère, le vent apporte une odeur d'océans. Elevons-y nos tentes, en attendant que des pierres arrachées aux falaises, nous puissions bâtir des demeures solides où le rire, l'amitié, l'amour s'épanouissent sans arrêt. Chacun saura qu'il contribue au bonheur de tous et que tous contribuent à son propre bonheur. Il n'y aura plus la peur de perdre quel que ce soit car à chaque instant, on trouvera un nouvel aspect d'un désir réalisé. Et comme un vin qui se décante, notre passé même dans la chaleur de ce présent, et de cet avenir, se purifiera. Soudain les crimes, les terreurs, les souffrances, les déchirements, les haines tomberont dans le fond de l'oubli, comme un dépôt malsain, et les années révolues et les vies passées apparaîtront dans une clarté de cristal. Nous nous enrichirons, non seulement de félicité actuelle, mais d'une mémoire nouvelle . . . Toutes les joies passées redeviendront sensibles comme des objets retrouvés. Nous serons comme un aveugle qui recouvre la vue et reconnaît les choses dont peu d'instants auparavant il ignorait tout. Ces choses nous entouraient et nous n'en savions rien, car nous n'étions pas seulement aveugles, mais aussi sourds, muets, dépourvus du sens du toucher, de l'odorat, du goût. Et soudain, voici que nous sentons, nous palpons, nous entendons, nous parlons. Un souffle puissant passe à travers les ruines et ce que nous avions pris pour une

prison aux murs moisis s'avère être un palais enchanteur. Simultanément, l'objet et le nom de l'objet se forment dans l'espace et dans notre bouche. La lumière de l'avenir est si grande qu'elle illumine à la fois le présent et le passé. Les félicités d'autrefois, comme celles de demain, deviennent aussi présentes. Nous prenons conscience des bonheurs anciens exactement comme s'il s'agissait de bonheurs actuels. Les minces parois qui séparaient les compartiments du temps tombent en poussière et l'hier, l'aujourd'hui et le demain se confondent. Tout comme dans le parler nouveau qui réengendre le monde, les choses et les êtres délivrés d'une inimitié absurde, se versent les uns dans les autres et se prêtent un visage commun. Chacun de nous devient ainsi pierre ou feu ou air. Ne se trouve-t-il pas encore dans une coquille d'œuf le vol futur de l'oiseau? Et un œil perspicace ne pourrait-il pas, en regardant l'œuf dans une transparence solaire, y lire tous les espaces que franchira le vol? Ainsi, dans le visage d'un homme on peut voir déjà le rocher dont un jour il sera un infime éclat. Dans la blancheur d'une main, il y a le tremblement d'une rosée par une matinée de septembre. Ainsi, ce n'est pas seulement autour de soi que l'on découvre une infinité d'aspects, mais en soi-même le monde avec tous ses contours se perpétue. En soi-même, comme dans chaque chose. Il s'établira soudain une communication entre choses et êtres qui fera que le même sang, la même sève, la même ordonnance des cristaux deviendront sensibles dans le parler, la chair, la plante ou la pierre. Et avec la laideur, la solitude sera bannie. Tout deviendra beau dans ce règne de la communion. Comment avait-on pu vivre si longtemps dans la haine, quand l'homme est le frère, non seulement de l'homme, mais aussi du fer, de la chaux, du mazout. Mais que nul ne se souvienne de l'ère de l'effort et de la lutte. Que l'amour et l'harmonie prennent la place du choc. Des arbres de paradis pousseront sur les lèvres. Il suffira d'ouvrir la bouche pour que des fleuves de miel et de lait se mettent à couler. Aux côtés de vagues d'écumes s'étendront des pelouses avec des troupeaux et des bergères affables. N'y a-t-il pas eu des rencontres heureuses, par ici, autrefois? Eh bien, ces rencontres seront les nôtres maintenant. Nous aurons le don de vivre le bonheur que d'autres ont vécu avant nous. Nulle question des malchanceux, des délaissés du sort, des aventuriers maudits, des forçats d'autrefois. Ceux-là sont tombés comme des coquillages morts au fond du temps et de l'oubli, formant le lit du fleuve glorieux de nos mémoires. Seuls les romans merveilleux d'autrefois sont maintenant à notre portée. Et ces histoires au dénouement heureux qu'ont vécues des princes et des princesses de naguère, c'est nous qui les vivons (ou les revivons) maintenant. Nous prenons ainsi possession non seulement des réalités qui nous entourent, mais aussi des souvenirs qui étaient réservés à quelques seuls privilégiés, et des songes qui nous étaient interdits. Car les détenteurs des biens d'autrefois se réservaient à eux seuls le droit de rêver à d'autres félicités découlant, certes, de celles qu'ils possédaient déjà. C'étaient eux seuls qui pouvaient parler de croisières et de voyages dans les neiges riantes des sites alpestres, et des agapes et des fêtes. Si quelqu'un de la foule immense qui peinait autour d'eux s'avisait de parler de telles choses, on ne se gênait pas de lui crier: « es-tu fou de rêver à tout ceci? Ces rêves sont bons pour des fortunés ! » Ainsi, un nombre infime d'égoïstes-possédants entouraient de fils barbelés, non seulement les demeures réelles, mais aussi les rêves. Ils savaient bien ceux-là (sans s'en rendre peut-être compte) que la ligne de démarcation entre la réalité et le rêve est bien floue. Qu'à force de rêver, on franchit insensiblement cette ligne et l'on entre dans le domaine de la réalité. C'est-à-dire, l'on rend réel le rêve; il fallait donc empêcher à tout prix les exploités, les malchanceux, les misérables de rêver. Les tourner en dérision s'ils se mettaient à imaginer une gentille ville dans les montagnes avec les journées de vacances ensoleillées. Mais non ! C'est absurde — leur disait-on — de tels songes ne sont pas pour vous. Rendez-vous compte que nous êtes ridicules; et pour leur faire passer le goût de rêver, on doublait leur ration d'effort en les chargeant de tâches *réelles* nouvelles. « Ils ne travaillent pas assez » disaient les heureux possédants du monde réel et du monde rêvé. « Il faut augmenter les heures de présence dans les bureaux et dans les usines. Surtout qu'ils ne se mettent pas à rêver », disait-on et c'était là un constant souci. On avait nommé des inspecteurs du travail qui regardaient à chaque instant (comme le fait un gardien de prison à travers les barreaux d'une cellule) si les travailleurs étaient à leur poste. On réduisit la durée des pauses et des loisirs. Mais alors, il se produisit cette chose étrange: les hommes maltraités et exploités ne pouvant plus rêver aux choses, ce furent les choses qui se mirent à rêver aux hommes. Car les choses, comme les hommes, ont leur vie réelle et leur vie rêvée. Et les montagnes, les collines, les prairies, les étangs, les fleuves poissonneux, les plages marines, les parcs des grandes capitales se mirent à rêver des hommes. Des hommes heureux riant et se promenant fraternellement, librement. Ce sont les choses donc qui se sont mises à imaginer des hommes aux vies plaisantes. Les outils des hommes se sont dit tout à coup qu'il serait délicieux de ne plus être traités en ennemis, de devenir les compagnons des hommes. Car les outils avec leurs hommes étaient eux aussi exploités par d'autres hommes. Les outils

se sont donc dit qu'il serait épatant d'aider les hommes à être heureux et à peupler le monde de choses et de rêves adorables. Les choses ont commencé à rêver et même à parler et à chanter toutes seules. Quelle a été la chose ou l'outil qui a parlé le premier? Nul ne pourrait le dire. Peut-être ce fut la roue, une roue plus douée d'imagination et d'aptitudes artistiques, qui a fredonné d'abord une toute petite chanson. On aurait dit plutôt un ronronnement de chat qui se pelotonne autour d'un poêle. Ou une théière en train de bouillir. Non, c'était un sussurement, un chuchotement de roue musicale. C'était une roue qui, tout en tournant et en rêvant, a commencé à chanter pour elle seule peut-être. Elle pensait à l'homme qui la soignait tous les jours, qui la guérissait et lui donnait la joie et le doux vertige de tourner. Elle aurait voulu dire à cet homme qui se tenait silencieux et absorbé à côté d'elle qu'elle l'aimait. C'est bien cet homme qu'elle aimait et non point quelque lointain personnage qui donnait des ordres et ne se souciait ni de l'homme, ni d'elle, la roue. L'homme n'a pas fait attention à sa chanson. Il avait pris cette chanson pour le bruit habituel de la roue. Mais d'autres roues voisines ont entendu la chanson. Et les courroies et les bielles et les dynamos ont reconnu la chanson. Et ils ont commencé eux aussi à fredonner. Au début, ce n'était que par une sorte d'entraînement car la chanson de la roue était bien entraînante. Mais après, en chantant tout à fait, ils se sont rendu compte que c'est pour leurs frères les hommes qu'ils chantaient. Et la chanson tressait une félicité de songe autour d'eux. Et les murs ont accueilli la chanson et ils ont vibré et des routes, comme de grands rubans télégraphiques, ont capté la chanson et les collines se sont mises elles aussi à chanter doucement et à rêver. Voyez-vous, les possédants n'avaient pas pensé à tout ceci. Ils n'avaient pas imaginé que les choses elles-mêmes se mettraient à rêver et à chanter pour l'homme. L'homme pouvait être plongé dans le malheur et la peine sans fin. Mais les choses étaient, elles, libres de rêver et de chanter. Et elles ont dit aux hommes qu'ils étaient leurs frères. Que chaque visage d'homme est un miroir où se reflètent les autres visages d'hommes. Les autres visages du monde . . .

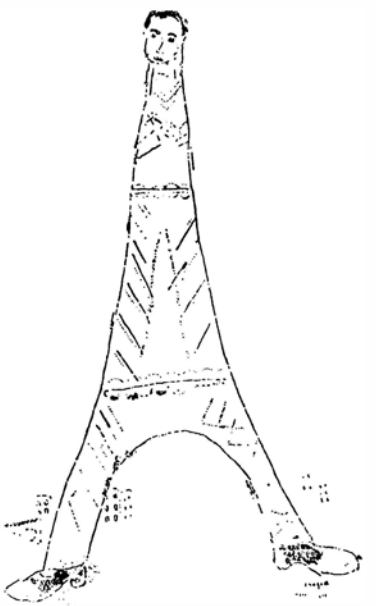
. . . . . .

Ce fut un beau jour lorsque les casseroles, les serpillières, les pelles, les morceaux de bois et de fer, les marteaux, les poinçons, les enclumes et tous les autres outils auxquels quelques hommes avaient enchaîné des foules d'hommes, se liguèrent à l'appel d'une simple chanson pour instaurer un ordre juste dans ce monde. Puisque vous faites si mal la distribution des choses, nous procéderons désormais nous-mêmes à notre propre partage. L'idée contenue dans ces mots n'a peut-être pas été exprimée de la façon humaine relatée ci-dessus. Chaque chose l'a dit dans un langage en quelque sorte particulier, mais le sens en était pour toutes les choses le même. Les montagnes, par exemple, l'ont dit avec un sussurement de feuilles et un souffle de tempête. Les châtaigniers, en faisant tomber à des intervalles plus ou moins réguliers les châtaignes noires qui produisaient un bruit sec dans les mains du silence; les fontaines et les puits en faisant grincer leurs poulies. Les murs de haies vives avec un froissement de soie, les scies en émettant une mélodieuse plainte; enfin, chaque chose l'a dit avec l'accent de ses origines, mais toutes les choses ont bien compris de quoi il s'agissait: réaliser cette réunion fraternelle à laquelle les hommes, de par la faute de quelques privilégiés, ne pouvaient pas parvenir. Il y avait des milliers d'années que les choses avaient compris qu'elles ne pouvaient pas subsister sans se secourir les unes les autres, sans « coopérer ». La pluie et les sources répandaient sur la terre l'eau nécessaire aux racines des arbres. Et cette eau remontait vers les feuilles pour se répandre ensuite de nouveau dans l'espace sous forme de nuages et de pluie. Tout dans le monde des choses ne semble s'opposer qu'en apparence. En réalité, tout est collaboration et harmonie. La mer, par exemple, a l'air de creuser les pieds des montagnes, mais en somme, il ne s'agit dans ce cas aussi que d'un échange de courtoisie: les vagues déposent leur sel et les falaises élèvent les hautes colonnes où la mer, comme un oiseau, enferme son vol. Partout l'air, le feu, la pierre, l'eau coopèrent donc. Ils ont peut-être l'air de se corroder, de s'attaquer, mais, au contraire, ils ne cherchent que la modalité de s'emboîter et s'intégrer les uns dans les autres. Pourquoi les hommes n'en feraient-ils pas autant? Construire une harmonie et un bonheur en commun. Faisons donc un avec l'homme, dirent les choses, que l'outil s'intègre à l'homme tout comme la lyre prend racine dans la main du joueur. Le violon et celui qui en joue, font-ils deux choses distinctes? Une main tient l'archet, l'autre s'appuie sur les cordes. Elle serre les cordes et le sang passe des veines de l'homme dans le bois du violon. Et la musique qui en jaillit n'est-elle pas un sang chaud et rouge de sorte que tout ce qui est ténèbre s'efface et une lumière de soleil levant recouvre le ciel? C'est ainsi que les choses se mirent d'elles-mêmes dans le souffle de l'homme. Et les sens de celui-ci s'en trouvèrent multipliés. Il entendait et il voyait non seulement avec ses oreilles et ses yeux, mais avec les pierres des routes et les ardoises flamboyantes du vent. C'est de son corps que surgissaient à la fin de l'hiver les perce-neige. Il lui suffisait de se souvenir des cerises pour que les gentilles petites boules ornassent comme pour une fête les

branches des cerisiers. Ainsi, de chose en chose, la terre et l'univers entier faisaient un avec l'homme. C'était la chair de l'homme qui s'émouvait avec les champs de blé, avec les vignes, les forêts, les avenues des villes, les cheminées des usines. Se partager, prendre possession de de ces choses, c'était se partager et prendre possession de l'homme. C'était ce que les choses clamaient maintenant. Tailler de larges bandes de terrain, s'approprier des domaines, c'était tailler dans le corps même des foules humaines. Tout comme les choses souffraient pour l'homme, celui-ci pouvait ressentir la souffrance des choses. Soudés, hommes et choses n'avaient plus à craindre les assauts de quelque ennemi. Le bonheur devenait donc possible. On pouvait se souvenir du bonheur. Une mémoire nouvelle embellissait le monde. Voir la beauté, n'est-ce pas se souvenir de la beauté? Tous les aspects malingres, souffreteux disparurent. Les villes, les campagnes, les plages, les montagnes reçurent un éclat qu'elles n'avaient jamais pu espérer auparavant. Ce que faisait la laideur, c'était donc cette rupture entre les hommes et les choses? Que les maisons sont radieuses maintenant avec leurs terrasses baignées de clarté. Il y a des routes bordées d'arbres et les pas des promeneurs insouciants y dévident les fils d'une douce chanson. On peut même regarder en arrière, car ce n'est pas comme la légende où celui qui aurait tourné la tête aurait fait s'écrouler tout l'ouvrage commencé. Le passé est aussi agréable à regarder que l'avenir. Des colonnes de porphyre soutiennent la voûte du ciel. Autrefois la main qui prenait quelque chose restait distincte de ce qu'elle prenait. C'est pourquoi toute félicité était fragile. Maintenant, la main prend la forme même de ce qu'elle touche, comme la main de l'aimée et la main de l'aimé s'unissent telles deux gouttes d'eau. Une bâtisse issue autrefois de l'effort de l'homme était coupée de l'homme, offerte à quelqu'un qui lui était étranger. La bâtisse finissait donc par montrer les rides et les spasmes de celui qui en avait été spolié. Maintenant, dans la paix et la justice régnant entre les choses et les hommes, toute chose une fois créée continue par elle-même l'effort de s'embellir.

Et le monde connaît enfin des harmonies sans pareilles.

Le «Petit manuel du parfait bonheur», écrit en français en 1946, a été publié pour la première fois aux Editions «Cartea Românească» de Bucarest, en 1973



Ilarie Voronca vu par MARC CHAGALL

TÉMOIGNAGES

On pourrait dire que la littérature roumaine, la poésie tout particulièrement ait commencé à se faire connaître à l'étranger, en même temps, ou presque, qu'elle « naissait », qu'elle se constituait en tant que forme propre de conscience et d'expression et que participation à l'histoire de la société, à la vie de celle-ci. (C'est ainsi que les écrivains de l'époque révolutionnaire de 1848 ont vu quelques-unes de leurs productions traduites en français, peu de temps après leur parution en roumain). Evidemment les traductions se sont multipliées, parallèlement à l'accomplissement et à la diversification de la littérature autochtone ainsi qu'à son développement doublement orienté : d'une part vers l'approfondissement de la spécificité nationale et de l'autre vers l'ouverture aux courants, formes et expériences d'autres cultures; aussi, étendant leur rayon d'action, ces traductions ont-elles englobé les classiques (Eminescu, Caragiale, Creangă) aussi bien que les modernes (Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, etc.). Il nous faut souligner que l'entreprise s'est accompagnée d'un effort en vue de familiariser l'amateur étranger de lecture avec la littérature roumaine par le truchement du commentaire, de la recherche (nous songeons à la création de chaires de langue et de littérature roumaines dans diverses universités étrangères, etc.) ou encore par l'intermédiaire de la presse littéraire et de l'activité de groupes ou de personnes s'intéressant à notre culture en général. Mais c'étaient là des actions plus ou moins isolées (comme il en allait d'ailleurs aussi des traductions), et sans grande résonance. Mais ces dernières années, les années du socialisme en Roumanie, la transposition de la littérature nationale dans les langues d'autres peuples et sa diffusion sont devenues des actions systématiquement menées en vue de promouvoir les valeurs de tous les genres, par tous les canaux de communications. Partie intégrante d'une politique culturelle visant, d'un côté, à stimuler et à mettre en valeur la création nationale, et de l'autre à permettre l'assimilation d'œuvres de résonance universelle — la traduction et la connaissance de la littérature roumaine, et en même temps de notre art et de notre folklore — forment un processus solidaire, vivant, en pleine expansion car il ne s'étend plus aux seuls pays européens et gagne certains points du globe très lointains, et même étonnamment lointains. Mais plutôt qu'une « information », qu'une présentation de titres, d'actions ou d'initiatives en la matière, nous avons préféré faire entendre — pour ainsi dire — des voix venues de l'étranger qui vous parleront de la nature, des significations ou des orientations (celles d'hier et celles d'aujourd'hui) de la littérature et de l'art roumains. Ces voix sont celles de traducteurs professionnels, d'écrivains — interprètes occasionnels du verbe roumain, — d'intellectuels, d'hommes de science, d'exégètes ou simplement d'hommes que passionne le phénomène culturel roumain, dans son ensemble, ou sur telle ou telle de ses facettes.

R.R.

RAFAEL ALBERTI ET MARIA-TERESA LEÓN

Espagne

La poésie vit en naissant sans cesse

Il est émouvant de voir un peuple tout entier se porter à la rencontre d'un poète et lui dire: jamais tu ne mourras dans notre souvenir. C'est ce que la Roumanie dit à Mihaï Eminescu.

Ce sentiment collectif confirme que le goût de la poésie supporte différentes pressions, celle de l'histoire étant la moins importante, celle de la passion ou de l'intuition, la plus durable.

Lorsqu'un poète devient un nom, une strophe, un vers que nous n'oublions jamais; lorsqu'il sort du livre pour venir parmi les hommes; lorsque les écoliers souffrent de ne pouvoir apprendre par cœur une de ses poésies — c'est qu'il est sur la route du triomphe. Lorsque l'on fait abstraction du critère historique pour juger son œuvre et que les colombes et les oiseaux du ciel se posent sur ses épaules douloureuses sans lui faire de mal, il ne fait aucun doute que l'œuvre qu'il a créée est immortelle. Car, ce qui est important, ce n'est pas de faire des œuvres d'art un musée, mais de les laisser circuler parmi les vivants, glisser, exister, demeurer; ce qui est important, dans la poésie d'Eminescu, c'est ce qu'elle éveille dans celui qui la connaît et même dans celui qui l'ignore, mais croit en son étoile. S'il n'est pas bien de laisser une poésie pétrifiée et fixe, il ne faut pas non plus trop l'expliquer, car l'on risque de tomber de la sorte dans l'anecdote. Le contact cœur à cœur de cet être qui fut si humain, avec les hommes d'aujourd'hui, avec les hommes vivants — c'est ce qui, pour le célébrer, aurait plu à Eminescu.

Il nous arrive évidemment de percevoir une poésie en fonction de son efficacité devant une circonstance donnée, mais ces qualités déterminées de l'extérieur disparaissent ensuite comme la pluie sur un champ. Il n'en va pas ainsi pour un grand poète. Sans doute la poésie est-elle soumise à toutes sortes d'interprétations et chacun la sent, la pressent différemment, tout comme l'amour. La poésie vit en naissant sans cesse et il arrive, lorsqu'un peuple tout entier et que chaque citoyen pris à part se sentent représentés par un poète, qu'un phénomène collectif d'acceptation totale se produise. Mihaï Eminescu savait avant Apollinaire, que les hommes vivent de vérités et que la vérité naît et se renouvelle tout le temps, pour que les peuples l'utilisent et la vivent. Le peuple roumain et les admirateurs du poète, répandus dans le monde, s'unissent avec un profond respect à l'occasion de cette fête; et de notre côté, nous leur offrons un œillet fleuri en terre espagnole.

Ces *Témoignages* ont été réunis avec le bienveillant concours des revues « Secolul XX » et « Tribuna României ».

GIULIO CARLO ARGAN

Italie

Un art reflet de sagesse

La Roumanie est peut-être le seul pays où l'art populaire puisse être étudié comme un contexte culturel parfaitement unitaire et autonome. Patrimoine presque intact, cet art possède un sens actuel vigoureux, qui a pu influencer avec bonheur l'œuvre des meilleurs artistes contemporains: Constantin Brancusi, pour ne citer que le plus grand d'entre eux, a fait de la tradition artistique populaire de son pays l'une des sources historiques de l'art contemporain mondial. Le Musée du Village de Bucarest, un modèle du genre, réunit non seulement des exemplaires choisis, prototypes d'une production artisanale qui concerne tous les moments et tous les aspects de la vie populaire, mais il présente, scrupuleusement reconstitués, les complexes unitaires qui forment les cellules-type du tissu culturel de l'art roumain.

En Roumanie l'art populaire révèle toute la cohérence de sa culture, sans être la contre-partie négligée d'un art cultivé et mieux que dans tout autre pays, il révèle sa fonction sociale: l'uniformité des images et des signes, que l'on remarque dans toutes les activités utiles à la vie, exprime comme une entente statuée entre les membres de la communauté quant aux sens et aux valeurs des actes et des faits d'existence. Si Mâle a pu lire sur les façades des cathédrales gothiques toute la science encyclopédique du Moyen Age occidental, toute la sagesse du peuple se laisse lire dans les maisons paysannes de la campagne roumaine. Cependant il ne s'agit pas là d'un art-miroir, d'un art patrimoine de notions, d'un art d'encyclopédie ou de vocabulaire: cet art s'étale là, sous les yeux de tous, pour devenir un code, un ensemble de préceptes en vue du comportement quotidien dans une même communauté. Si jamais on étudie l'art populaire, en se débarrassant de la condescendance savante du docte devant l'gnorant, c'est l'art roumain qui fournira le matériel nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle héorie de l'art populaire en tant qu'éthique des mœurs.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Guatemala

Ce grand poème doit être clamé!

J'estime que dans le monde spirituel d'aujourd'hui il faut créer une ambiance de plus en plus favorable à la poésie. Je ne parle pas de la poésie qui esquive toute responsabilité, ni des poètes qui se refusent à témoigner de la situation du monde actuel, mais de cette poésie qui s'adresse directement au cœur et à la raison de tous ceux qui subissent un aussi tragique destin. Dans son poème *le Sourire de Hiroshima* [1] Eugen Jebeleanu nous engage, tout en faisant appel à nos sentiments, à ne pas oublier le crime perpétré à Hiroshima, à nous redire que le désastre de cette ville, presque effacée de la carte du monde, peut se répéter — dans n'importe quel coin du monde et en cet instant même. Si de nos jours, comme nous en faisait souvenir Paul Valéry, Babylone et Ninive ne sont que de simples noms, des villes comme Paris, Moscou ou Rome peuvent tout aussi bien disparaître ou se changer en un tas de cendre. Le poème de Jebeleanu nous incite à la méditation car la poésie a un autre but, elle a une mission humaine qui fut exprimée en Amérique latine par des poètes bien connus comme Vallejo et Neruda. Par ailleurs, Rafael Alberti a exprimé en castillan les sentiments dont il est en permanence animé dans le combat contre le despotisme.

Nous rendons hommage à Eugen Jebeleanu, qui a tracé la voie à suivre par les poètes et la poésie, celle où l'homme est responsable en face de l'humanité. Dans la tragédie antique la main pouvait rencontrer une colonne pour s'appuyer. Le corps percé d'un poignard pouvait trouver la terre pour s'effondrer. Mais là, dans ce cas, à quoi peut s'appuyer la main si toutes les colonnes s'écroulent, se dissipant dans l'air comme des spectres; et sur quoi

[1] V. page 17

peuvent s'effondrer nos corps s'il n'y a plus de terre, plus de matière même? Ce grand poème ne doit pas végéter entre les pages d'un livre. Il faut le crier sur les places, il faut le diffuser dans les réunions des jeunes, des femmes, des ouvriers, des paysans, des étudiants, des artistes, d'un bout à l'autre de la terre.

C'est à partir de là, de la présence permanente du péril, que la haute valeur poétique universelle du *Sourire de Hiroshima* a son importance. Et ce poème appartient au grand poète roumain Eugen Jebeleanu.

PIERRE DE BOISDEFFRE

France

Révélation

Nous voyons dans la culture roumaine l'expression de nobles aspirations, a déclaré ce grand ami de la Roumanie — qui a poursuivi en montrant qu'elle marquait un repère important dans l'ensemble de la culture européenne et universelle. Des personnalités vigoureuses comme Georges Enesco, pour la musique; Brancusi, pour l'art; Nicolae Titulescu, pour la diplomatie, Nicolae Iorga, pour l'histoire, sont presque toujours comparées aux esprits les plus élevés de l'Occident. Mihaï Eminescu, le poète national des Roumains, représente pour nous — a ajouté M. Pierre de Boisdeffre — tout autant que tous les poètes romantiques pris ensemble . . . Il nous plaît d'entendre la poésie roumaine à Paris et des chansons françaises à Bucarest. Lorsqu'ils s'arrêtent sur les bords de la Seine, les messagers de la culture roumaine nous apportent le salut d'un peuple dont les richesses et les traditions spirituelles sont toujours une incessante et splendide révélation.

RITA BOUMI PAPPAS

Grèce

Une rencontre mémorable

Ma connaissance et mon affection pour la Roumanie sont dues à une grande passion et à une soif inextinguible qui datent de ma première jeunesse et m'ont incitée à fouiller la poésie étrangère pour y découvrir de nouvelles voix, pour connaître le timbre de chaque peuple. Ainsi s'est faite ma première approche de la Roumanie, de la littérature roumaine. Dans cette recherche, et après avoir connu d'abord les livres de Panaït Istrati, j'ai rencontré il y a 40 ans, l'incomparable créateur d'images, l'intrépide Tudor Arghezi, dans la traduction grecque d'Antonis Mistakidis. L'originalité, le côté troublant de la poésie arghézienne m'ont profondément touchée. Je l'ai recherchée ensuite dans d'autres langues et, chaque fois quand je relisais ses vers, la Roumanie prenait dans mon imagination des valeurs et des dimensions nouvelles. Tout cela, je l'ai raconté à Tudor Arghezi, chez lui, en juin 1964, heureuse bien entendu de pouvoir le faire. Dès notre première rencontre spirituelle, je l'avais inclus dans l'*Anthologie de la poésie universelle* que j'ai composée avec mon mari, le poète Nikos Pappas, ouvrage paru en 1952—1953, en deux volumes. J'avais consacré alors à Tudor Arghezi sept pages, avec une note introductive, les poésies ayant été traduites par le même Mistakidis.

Ma deuxième rencontre importante avec la poésie roumaine a eu lieu en 1950, quand j'ai découvert pour la première fois Mihaï Eminescu dans les pages de la revue italienne

« Fiera Letteraria ». Il y avait aussi, je m'en souviens, un article biographique signé par Marcello Camilucci, qui avait également traduit les poèmes *Mélancolie*, *le Lac*, *Solitude*, *Passèrent les ans* . . . Eminescu m'a littéralement subjuguée. Pour commencer, je l'ai présenté dans une revue, à la place d'honneur, en première page, avec une note introductive et toute une série de poésies traduites cette fois-ci par moi-même: Eminescu parlait enfin dans le langage de mon pays. En ce temps-là je ne présumais pas que je traduirai une grande partie de sa poésie, que j'écrirai sa biographie, que je présenterai son œuvre, que je tiendrai des conférences sur cet immense poète si cher à mon cœur à Athènes, à Salonique, à Irakilio, à Cavala, que je visiterai un jour la « Maison » d'Ipoteşti (ce que j'ai fait en 1965).

Je suis restée en contact avec la littérature cultivée de Roumanie, et cela m'a déterminée à traduire un volume de 90 pages contenant des poésies de Tudor Arghezi et un autre volume de plus de 300 pages, choisies dans l'œuvre de ce savoureux narrateur qu'est Ion Creangă. Je souligne: la littérature cultivée, car avec la littérature anonyme, avec le folklore poétique roumain — littérature tout aussi sensible — j'avais fait connaissance plus tôt, lorsque, étudiant le chant populaire des différents pays, j'ai lu *Miorița* dans la traduction de Maria Ikonomu et l'ai incluse dans *l'Anthologie de la poésie universelle* aussi bien que dans le recueil de *Chants populaires du monde entier*.

ILYA EHRENBOURG

U.R.S.S.

Deux classiques modernes

Le plus important poète de la Roumanie était Tudor Arghezi. J'avais lu ses vers dans une traduction française médiocre, mais je me suis rendu compte dès le début qu'il s'agissait de poésie authentique. Je l'ai connu à l'une de mes conférences, puis on s'est encore rencontrés et nous eûmes souvent des causeries ensemble. Il avait alors soixante-cinq ans. Ce poète à l'âme terriblement compliquée restait simple et accueillant. Au temps du régime dictatorial il avait été interné dans un camp de concentration. Pourtant certains le regardaient de travers, le considérant « décadent », « cosmopolite », «individualiste ». Il subissait avec dignité ces vexations imméritées. Après 1956 les choses ont pris une autre tournure. Ses ouvrages commencèrent à être réédités et lorsque j'arrivai à Bucarest il y a quelques années, j'entendis dire: « Quel poète nous avons en Arghezi ! »

Pendant ce voyage[1]), j'ai connu Mihaïl Sadoveanu. Puis nous avons voyagé ensemble en Bulgarie, nous avons beaucoup causé et il m'est devenu très cher. Il avait une grosse tête de vieux lion, mais une grande bonté de cœur. C'était un homme qu'il était difficile de faire sortir de ses gonds. . . De dix ans mon aîné, sa formation spirituelle appartenait au siècle passé. Dans l'âme de cet homme il y avait un rare assemblage de traits authentiques populaires et de raffinement artistique. Il était fort connu et cela l'avait aidé, probablement, dans la période difficile de la fin de la cinquième décennie. Les gens qui ne comprenaient pas l'art ni ne l'aimaient se sentaient embarrassés devant le paisible Sadoveanu — car ils se souvenaient tout à coup qu'il était un auteur déjà classique. Mais malgré sa célébrité, Sadoveanu gardait son tempérament d'artiste authentique qui le faisait aimer aussi le côté de l'art qui paraissait être étranger à son esprit. Il estimait Arghezi, quoique comme écrivain celui-ci fût profondément différent de lui, et ne pouvait souffrir les vers retentissants, écrits de commande pour les journaux. Il aimait la bonne peinture et détournait la tête des toiles géantes qui prétendaient représenter la vie de la nouvelle Roumanie. Un jour il me dit: « Nous méritons tout cela, car le gouffre était trop grand entre nous et les millions de paysans illettrés. Il est vrai que le paysan ne manque pas de bon goût, de fantaisie, et qu'il aime le beau. J'estime que peu de pays possèdent un art populaire aussi riche que le nôtre. Mais dès qu'il s'installe à la ville, le paysan perd ses anciennes normes esthétiques, si étroitement liées à sa richesse spiri-

[1] Il s'agit du voyage en Roumanie en 1946

tuelle. Il commence à aimer les bibelots du plus parfait mauvais goût, les meubles vulgaires, les portraits aux yeux « touchants », les rengaines des films. Il faut écouter les vrais chants populaires roumains, et non pas ceux qui ont été « arrangés » pour des ensembles. . . Un art nouveau fleurira d'ici vingt ou trente ans, lorsqu'une nouvelle génération aura paru, obéissant à d'autres règles. Mais je ne veux pas critiquer, je suis content que l'on soit en train de liquider l'analphabétisme, de construire des logements pour les ouvriers, et que les hommes commencent à manger à leur faim. Cela veut dire que le temps de l'art viendra aussi. . . » Sadoveanu était membre du Comité pour la distribution des prix « Pour la Défense de la Paix ». Chaque année il venait à Moscou et, bien qu'en ce temps-là il fût difficile de se parler en toute sincérité, nous causions, lui et moi, de tout ce qui nous tenait à cœur.

Extrait de *Hommes, années, vie*. Livre VIe

PAUL FOSTER

Etats-Unis

Humanisme simple et profond

Visuellement, mon premier contact avec la culture roumaine a été une expérience surprenante : j'ai été frappé par le caractère insolite du spectacle de la rue dans la capitale roumaine. Avec ses grandes artères de circulation et par son architecture, Bucarest m'a rappelé Paris. Son paysage humain, vivace, ouvert, souriant, m'a remis en mémoire l'Italie. J'ai consulté la carte pour essayer de vérifier le paradoxe; la Roumanie se trouve en effet à l'extrémité orientale de l'Europe et seule l'impression créée par les hommes et leur culture matérielle vous donne l'impression curieuse de vous trouver quelque part plus à l'Ouest. La culture roumaine me semble fondée sur un humanisme simple et profond. Mais très ancien, conservé en dépit des vicissitudes de l'histoire. Aujourd'hui, les distances s'abrègent partout dans le monde; le contact que j'ai eu avec la Roumanie a ressemblé, à bien des égards, à une poignée de main entre voisins.

Cependant, mon contact avec la culture roumaine m'a fait entrer en liaison directe avec les productions du théâtre roumain, lequel m'a surpris par ses qualités tout à fait exceptionnelles. C'est de ma faute sans doute si ce contact a produit en moi le choc d'une révélation; plus exactement, c'est la faute de mon ignorance. Je ne voudrais pas paraître flatteur par amabilité; je l'affirme le plus sincèrement du monde : le théâtre roumain est un théâtre de premier ordre, même sur au mondial; les spectacles auxquels j'ai assisté : *Elisabeth Ière* monté par Liviu Ciuleï, puis *le Pouvoir et la Vérité*, de Titus Popovici, à ce même Théâtre Bulandra, ainsi que la ravissante féerie *Sînziana et Pepelea* de Vasile Alecsandri au Théâtre Giuleşti m'ont beaucoup impressionné.

Un théâtre comme le Théâtre Bulandra pourrait se produire sur les scènes américaines, en apportant chez nous le message si dense, si original et si concis de l'art roumain en matière d'interprétation. A mon avis, la pièce *Elisabeth Ière* a été mieux interprétée à Bucarest que sur la scène de New York.

La communication est la base de toute forme d'art, quel que soit le médium utilisé : pierre, couleur, son, mais plus que tout et en premier lieu : la voix humaine. Faisons résonner hardiment les voix de l'art roumain dans le monde entier.

KEITH HITCHINS

Etats-Unis

Réceptivité aux grandes idées de l'histoire

Dès les premières années de ma vie d'étudiant, les problèmes des mouvements à caractère national de l'Europe du XIXe siècle m'ont particulièrement attiré. Mes premières études

ont été consacrées aux mouvements nationaux en Allemagne et Italie. Ensuite, j'ai pensé qu'il serait intéresant d'explorer le même type de problèmes dans une région moins connue. Mon intérêt pour la Roumanie a donc été, en premier lieu, d'ordre intellectuel. Les problèmes ou les « énigmes » qui ont surtout retenu mon attention, leur recherche et leur interprétation formant l'objet de ma thèse de doctorat, sont ceux de la période qui s'étend du temps des Lumières (environ de 1770) jusqu'à la révolution de 1848. Je m'intéressais surtout au processus concernant la formation de la conscience nationale chez les Roumains. C'est surtout pour cela que j'ai entrepris un long voyage d'études en Roumanie. J'ai passé deux années à Bucarest et à Cluj, préparant mon ouvrage de doctorat pour Harvard. J'ai étudié à Bucarest, à l'Institut d'Histoire et à la Bibliothèque de l'Académie; à Cluj, à la Bibliothèque de l'Université et à la Filiale de l'Académie. Les documents consultés m'ont éclairé toute une zone de problèmes des plus intéressants. Les questions qui me tourmentaient ont trouvé ici leurs réponses.

Ce qui impressionne surtout un étranger, lorsqu'il étudie l'évolution de ce peuple, c'est la réceptivité des Roumains aux grandes idées de l'histoire. Prenons, par exemple, les Lumières. Nous découvrirons, à cette époque, dans les principautés roumaines, une vive réceptivité à l'égard des idées qui dominaient l'Europe, surtout de celles qui venaient de France et d'Allemagne. Même remarque pour la période de 1848. Les intellectuels de l'époque 1848, qui furent en tête du mouvement révolutionnaire de Moldavie, de Valachie et de Transylvanie, se sont considérés comme faisant partie intégrante de l'Europe. Ce qui impressionne aussi le non-Roumain, en dehors de cette réceptivité, c'est la manière dont les Roumains ont adapté les idées du temps à leurs conditions spécifiques. Je crois que le phénomène qui a eu lieu dans les principautés roumaines à la fin du XVIIIe siècle pourrait s'appeler, à juste titre, les Lumières roumaines; car il garde, bien lié, à plus d'un égard, au mouvements français et allemand, une note tout à fait originale, personnelle, spécifique. De même, en ce qui concerne la révolution de 1848 qui mérite, grâce à ses caractères spécifiques, le nom de révolution roumaine de 1848.

Je crois que la psychologie d'un peuple se révèle par ses actes historiques. C'est d'ailleurs un des aspects fascinants de l'histoire. D'après moi, les traits caractéristiques des Roumains se sont toujours révélés — aux XIXe et XXe siècles — aux moments de crise. En ces moments, les Roumains se sont montrés réalistes, capables de regarder les réalités politiques en face, de s'adapter d'une manière remarquable à des situations qui n'ont pas été toujours subordonnées à leur volonté. Réceptivité, adaptabilité, et en même temps capacité de préserver les traits distincts de leur vie spirituelle — tels sont, à ce que l'on peut voir, les traits de caractère des Roumains manifestés dans les moments tourmentés de l'histoire.

LEONID LEONOV

U.R.S.S.

Un don total de soi-même

Le nom du remarquable prosateur et poète roumain Zaharia Stancu s'est imposé dès après la deuxième guerre mondiale au firmament des lettres, pour acquérir ensuite une célébrité qui a dépassé les frontières de l'Europe. Selon ses propres aveux, Zaharia Stancu s'est proposé comme unique but de sa vie « la fusion avec la voix des masses, afin d'être à même, en parlant du peuple, de s'exprimer dans la langue claire « qui est la sienne ». Ce but, l'écrivain l'a brillamment atteint, et sa réussite est digne d'envie. Exigeant d'un écrivain un don total de soi-même devant les idéaux civiques, il a été le premier à appliquer cette exigence et s'est vite fait remarquer en tant que véritable maître en l'art du journalisme et du pamphlet politique.

Pendant mes nombreux voyages au-delà du Danube, j'ai toujours eu la sensation que le vent des Balkans avait un peu l'amertume de cette plante sauvage qu'est l'absinthe, et même si la brise était douce et chaude au printemps, elle entraînait sur ses ailes comme un écho lointain, un sifflement de fouet et les pleurs d'un enfant, rappelant un passé d'oppressions pas tellement lointain. Tout comme les pays qui l'avoisinent, la Roumanie, patrie

de Zaharia Stancu, a connu au cours des temps bien des souffrances, des misères et des larmes. C'est d'elles que sont remplies les souvenances de l'adolescent du Bărăgan, de ce fils de paysan qui allait devenir plus tard un grand écrivain. La haine accumulée au temps de sa jeunesse contre les oppresseurs a trempé sa volonté de lutter sans relâche pour la suppression de l'injustice sociale. Employant des expressions vigoureuses, mises au service d'une riche thématique, la palette artistique de Zaharia Stancu est diverse et nuancée. De plus, son œuvre possède un caractère autobiographique évident.

Combien je t'ai aimée est un livre traversé d'un profond lyrisme qui le différencie des précédents où nous constatons une implacable condamnation du passé, depuis les crimes commis par la dictature royale et jusqu'aux abus des classes dominantes. Un critique roumain disait que le roman *Combien je t'ai aimée* est « un poème sur la vie et sur la mort ». J'estime pour ma part que l'on se trouve devant un tableau contenant les inévitables tourments de toute existence: de la crainte de l'enfant aux joies et aux désespoirs de l'homme mûr; un tableau qui fixe le jeu étrange des ombres dans l'herbe que l'on piétine tout au long d'une vie. Ce roman est un vrai don, une offrande que le fils consacre à sa mère qui n'est plus — et qui, en dépit des malheurs et de l'amertume d'une vie entière a tout de même été une mère heureuse, puisque tant aimée.

Le fond de la narration est une fresque des plus amples, des plus riches, peuplée de figures de simples gens, splendidement brossées; quant à la substance du roman, elle est faite du sentiment de noble douleur que fait naître en nous la conscience de ne plus pouvoir jamais récompenser nos morts — nos mères en premier lieu — pour l'amour dont nous avons été entourés. Jamais le héros de Zaharia Stancu n'a réussi à mener sa maman au bord de la mer, ce qui était pourtant son plus cher désir en ce monde. Cette espèce de leitmotiv du roman, repris d'une manière concentrique, en devient obsédant et nous rappelle,semble-t-il, la musique rythmique des vagues dont les crêtes apportent à chaque fois des souvenirs nouveaux qui ne font que réveiller les souffrances de notre âme.

Combien je t'ai aimée est un beau livre. Sois le bienvenu, cher hôte, en même temps que ton œuvre, dans la maison de notre littérature !

YOURI KOJEVNIKOV

U.R.S.S.

Comme un immense album de famille

Lorsque les événements se sont déroulés sous vos yeux, lorsqu'on en a été témoin et acteur, on a l'impression de tout savoir. Il vaut cependant mieux de n'avoir pas trop grande confiance en soi, car bien des choses peuvent vous échapper dans le feu de la participation, et on risque, — en tant que témoin — de ne pas toujours apprécier les choses à leur juste valeur. Par conséquent, il est préférable de tout vérifier une fois de plus et de reprendre les choses depuis le début; je vais m'approcher du rayon sur lequel, une année après l'autre, j'ai rangé les livres d'écrivains roumains traduits en russe. Si certains d'entre eux m'ont été offerts par des amis traducteurs, il y en a d'autres dont je me suis fait cadeau à moi-même, avec délectation. J'ai là des livres qui, de longue date, sont devenus une rareté bibliographique; d'autres qui, par contre, gardent encore une vague odeur d'encre d'imprimerie. Je ne suis par sûr d'avoir collectionné tout ce qui a été traduit du roumain en russe, mais il y a sur le rayon un grand nombre de livres, et l'essentiel c'est qu'il y en ait beaucoup. Parus, pour la plupart, ces vingt-cinq dernières années. Oui, en fait, la littérature roumaine n'a commencé à être connue du lecteur russe qu'après la deuxième guerre mondiale. Très rarement, tel homme que vous rencontrez se souvient avoir lu, dans son enfance, les contes de « la reine roumaine Carmen Sylva ». Quelques poésies d'Eminescu et de Vlahuță s'égaraient parfois dans les publications périodiques de la fin du siècle dernier. . . Cet état de choses était dû à de nombreux éléments, fortuits ou non. Après la guerre, la situation a radicalement changé. La victoire remportée sur le fascisme a délivré nombre de peuples et les obstacles artificiels qui les empêchaient de communiquer librement entre eux ont ééécartés. L'échange desœuvres d'art et, en premier lieu, des littératures devient l'un des principes de l'entente entre les peuples et de l'enrichissement réciproque des cultures socialistes. Dans la seconde moitié de la cinquième décennie, les revues et les journaux soviétiques publient des vers, des récits

et des reportages d'écrivains roumains. Cela a été comme une préparation au vrai départ pris en 1949—1950, lorsqu'ont paru les traductions du roman *Nu-pieds* de Zaharia Stancu (1949), *la Brume* d'Eusebiu Camilar (1949) et des *Vers choisis* de Mihaï Eminescu (1950). A partir de cette date la littérature roumaine, classique et contemporaine, concentre de plus en plus l'intérêt des lecteurs soviétiques. La connaissance de la littérature classique et celle de la littérature contemporaine vont de pair et maintenant qu'un quart de siècle s'est écoulé, la littérature roumaine en traduction russe est représentée par des noms comme ceux de Vasile Alecsandri, C.Negruzzi, Mihaï Eminescu, I.L. Caragiale, Ion Creangă, George Coşbuc, Barbu Delavrancea, Ioan Slavici, Mihaïl Sadoveanu, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Mihaïl Sebastian, George Călinescu, Zaharia Stancu, Mihaï Beniuc, Maria Banuş, Eugen Jebeleanu, Eugen Barbu, Marin Preda, Fănuş Neagu, Titus Popovici, Laurenţiu Fulga, Ştefan Bănulescu, Victor Eftimiu, Horia Lovinescu, Aurel Baranga. Et la liste est loin d'être épuisée,

Les livres, les livres. . . Ils m'ont toujours fait penser à un immense album de famille qui d'une manière inévitable provoque le sentiment d'approcher intimement quelque chose de sacré, qui vous donne la sensation de piliers solides et d'un ordre familier, de la continuité du bien, de l'importance multilatérale des événements. Pour moi, cette attitude à l'égard des livres roumains parus en russe n'est nullement une métaphore, c'est la vie même, derrière laquelle se trouvent des hommes, leur travail, leurs tourments et leurs émotions. Sur le rayon, un livre relié, de couleur grenat, ressort par ses dimensions; c'est *l'Anthologie de la poésie roumaine.* Je la regarde toujours avec un profond respect, car elle concerne le labeur multilatéral de tout un collectif. Elle a été établie et commentée par A. Sadetzki. Plus de vingt traducteurs se sont efforcés de réaliser la meilleure version possible des vers. Un merveilleux collectif: A. Akhmatova, L. Martynov, S. Servinski, V. Lévine, N. Stefanovitch. . . Dans ce livre, la poésie roumaine est représentée par un choix qui va du folklore à la poésie de la génération de l'après-guerre. Et voici un autre livre, une *Anthologie de la poésie roumaine* encore, mais en traduction arménienne cette fois et due à un seul homme, un poète mort prématurément, G. Borian. Elle est digne, elle aussi, de l'estime la plus profonde. Certaines personnes n'apprécient guère les anthologies de poèmes, considérant qu'elles proposent une image trop bigarrée et trop subjective. Mais ce n'est que la nuit que tous les chats sont gris. Pour ma part, je suis fermement persuadé que *l'Anthologie de la poésie roumaine* a joué un rôle essentiel et qu'elle a familiarisé le lecteur russe avec la poésie du peuple roumain en lui offrant non seulement les meilleurs échantillons des œuvres de très nombreux poètes, mais aussi en lui présentant un tableau général de son développement. C'est d'ailleurs le rôle joué aussi par une édition analogue, plus précisément par une anthologie en trois volumes de *Nouvelles et de récits roumains*, dans laquelle la prose est présentée comme un grand pont jeté entre les temps anciens et l'époque contemporaine, livrant passage, des années durant, au cours impétueux des idées progressistes et des idéaux les plus élevés.

Dans ce travail ardu qui consiste à rendre dans une autre langue ce qu'ont écrit des poètes et des prosateurs, nos traducteurs ont constamment affiné leur métier. Parmi les meilleurs propagandistes de la littérature roumaine en U.R.S.S. et ceux dont les efforts sont incessants dans cette noble activité, je citerai T. Ivanova, I. Konstantinovski, K. Kovaldji, M. Friedman.

Anthologies, nouvelles et romans complets, œuvres choisies, recueils de pièces et de récits, vers choisis d'un seul poète ou de toute une génération poétique, sont là pour montrer combien variées sont les éditions de livres roumains. Il convient de commenter cette diversité, car c'est elle qui nous permet d'apprécier l'importance accordée à la littérature roumaine et la haute estime en laquelle elle est tenue. Les Editions d'Etat pour les Belles-Lettres publient, entre autres collections, celle qui a pour titre : « le Trésor de la poésie mondiale ». De minces et élégantes plaquettes, à jaquette blanche, illustrées de gravures sur bois et contenant les chefs-d'œuvre de la poésie lyrique universelle : les sonnets de Pétrarque et les poèmes de Garcia Lorca, les vers de Giacomo Leopardi et ceux de Rainer Maria Rilke. C'est dans cette collection qu'ont paru les vers choisis de Mihaï Eminescu et de Tudor Arghezi. Une autre série « le Roman du XXe siècle » embrasse, elle aussi, une aire très vaste, et nous y trouvons, à côté de Faulkner, de Proust et de beaucoup, beaucoup d'autres romanciers célèbres de notre siècle, ceux de Liviu Rebreanu et de Cezar Petrescu. Je signale aussi que le roman de Sadoveanu *les Frères Jderi* a paru dans la collection « le Roman historique ».

Au moyen de la traduction, la littérature roumaine devient un bien appartenant à la culture universelle, de même qu'elle est un bien de notre culture socialiste. Les traductions permettent de connaître un peuple, son caractère, sa façon de penser, ses rêves, sa lutte et sa vie. Grâce aux poésies d'Eminescu, écrivait Irakli Andronikov, écrivain et exégète de la création de Lermontov, nous avons devant les yeux « une Roumanie nouvelle, encore inconnue, au profil sans pareil, avec son histoire héroïque et avec la richesse de son folklore poétique. » Ce n'est pas seulement comme un moyen d'appréhender l'inconnu que la littérature roumaine

éveille l'intérêt : elle attire par la passion de son écho civique, par son profond lyrisme et son implacable satire lorsqu'il s'agit de défendre l'homme et l'humanité. « A très juste titre, nous pouvons considérer le chantre de la liberté, Mihaï Eminescu, comme un soldat de l'armée de libération de l'humanité formée au cours des siècles » écrivait le poète Alexeï Sorkov. « Il a trouvé sa véritable patrie dans la Roumanie nouvelle, dans la Roumanie socialiste, et de vrais amis parmi les lecteurs soviétiques. »

Les traductions contribuent à matérialiser l'esprit internationaliste qui réside à la base de notre culture socialiste; elles contribuent aussi à renforcer l'unité des idéaux éternellement humains fondés sur l'équité sociale. La littérature soviétique étant multinationale, les traductions en U.R.S.S. se font en plusieurs langues. Aussi la diffusion de la littérature roumaine dans notre pays requiert-elle des traductions, non seulement en russe, mais également en ukrainien, en géorgien et en arménien, dans les langues des républiques baltes de Lituanie, de Lettonie et d'Estonie, dans celles des nombreuses nationalités qui peuplent notre immense pays. Et si la littérature roumaine connaît une aussi vaste diffusion chez nous, c'est parce que, en incarnant les destinées de son peuple, elle exprime en même temps les idéaux des masses internationales les plus larges de travailleurs.

PABLO NERUDA

Chili

La poésie du soleil et du blé

La poésie roumaine est entrée à pas légers dans une époque de construction. Directement, ses semences sont allées sous terre et ses fleurs ont poussé à foison, en même temps que s'épanouissait le peuple tout entier. De toute la force de son courant, la poésie s'est intégrée à l'humanisme actif de la Roumanie nouvelle. Pareils à des gladiateurs nus, les poètes d'aujourd'hui reflètent la couleur du soleil et du blé. Mais au fond, cette poésie a suivi son chemin, celui des racines nationales et il ne s'est trouvé aucun vers, aucune syllabe même qui ne soient imbibés de la clarté roumaine, d'un sauvage et doux sentiment d'amour envers l'âme la plus ancienne et la plus moderne de l'Europe. . .

Toute la terre, toute la glaise roumaines vibrent des palpitations d'une culture généreuse. La poésie s'est nourrie des fruits limpides de la terre, de l'eau et de l'air. . .Mûrie dans la raison de notre époque, elle a solennellement cherché le chemin d'un chant toujours grave, toujours haut, toujours sonore, Maintenant, ce sont les fabriques, les écoles et le chant qui font palpiter la vieille terre roumaine. La poésie chante dans la révolution du froment, dans les trépidations du métier à tisser, dans la nouvelle fécondité de la vie, dans la sécurité du peuple, dans les dimensions récemment découvertes. . . Parente consanguine de notre langue, la langue roumaine est ferme et poétique par excellence. La Roumanie a toujours eu une voix qui, venue de ses rues et de ses monts, s'est fait entendre dans le grand concert du monde. C'est sa vocation à l'universel.

MIODRAG PAVLOVIC

R.S.F. de Yougoslavie

Un stimulant et une clarification

La littérature, l'art et la musique de la Roumanie vous ravissent par leur richesse. Du fait d'être moi-même poète — et de m'intéresser aussi à la culture et à l'histoire — je suis venu en contact avec la littérature roumaine et avec la production artistique roumaine de différentes époques, dont l'influence sur moi a été double. Pour mon travail de poète elles ont représenté un stimulant direct et elles m'ont offert en même temps un moyen exceptionnel de clarifier certains problèmes de perspective concernant la culture, qui nous sont proches.

Je me suis trouvé à deux reprises en Roumanie en tant qu'invité de l'Union des Ecrivains de ce pays. Ce qui m'a particulièrement impressionné, c'est l'architecture et la peinture roumaines anciennes, qui représentent un monde proche du nôtre, bien que très indépendant. Indépendant par son originalité, par l'innocence de sa fantaisie, par son attachement total aux buts qui se dessinent dans son imagination.

J'ai lu des traductions de poésie populaire roumaine où j'ai trouvé, chose constatée aussi par d'autres, maintes parentés avec nous : l'ardeur de la passion, par exemple, et l'absence quasi-totale du sens du mal. Chaque peuple a, c'est sûr, ses méchants sorciers. Mais je pense que dans l'espace roumain, de pareilles manifestations constituent une influence venue de l'extérieur.

La poésie roumaine du XXe siècle étonne par sa richesse. A mes moments de méditation sur la poésie ou à ceux de crise et d'incertitude, j'évoque les poètes roumains — autant que j'en connaisse — et cela m'aide beaucoup. Pour la plupart, ils prennent le relais des grands imaginatifs, des intelligences lucides et ont un sens exact de la forme et de la musique. Nous apprécions tout autant les poètes de la première moitié du XXe siècle : Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Bacovia, que ceux d'après la guerre. Dans la collection que j'ai préparée pour les Editions « Prosveta », en serbo-croate et en roumain, la meilleure sélection des poésies de Lucian Blaga a paru dans l'excellente traduction d'Adam Puslojic. Il s'agit, en l'occurrence, d'un événement culturel important pour nous. Quant aux arts plastiques, Brancusi est, selon moi, l'un des plus grands sculpteurs contemporains et l'un de ceux que j'évoque avec plus de joie..

La littérature, l'art et la musique de Roumanie méritent d'être très connus dans le monde. La prose roumaine est, elle aussi, exceptionnelle. Mais, dans un certain sens, c'est une question de hasard. Qui ne sait que les chances d'un peuple dont la langue ne fait pas partie des cinq ou six dites « mondiales » sont asses réduites? Bien que les temps que nous vivons ne soient pas trop favorables à la poésie, j'ai l'impression que ces cinq ou six dernières années, l'on écrit plus de vers en Europe de l'Est qu'ailleurs. Nous devrions renforcer nos contacts culturels. Quelque chose encore : nous devrions nous traduire les uns les autres, échanger nos idées, les confronter, discuter de nos problèmes dans la circulation vivante des pensées quotidiennes. La culture et l'art en connaîtraient une vie plus intense.

SALVATORE QUASIMODO

Italie

Dans la densité de la sensibilité moderne

Née de l'inspiration populaire, la jeune poésie roumaine a donné à la littérature européenne, en un peu moins d'un siècle, les noms d'Eminescu et d'Arghezi. Nous pouvons nous imaginer nombre de poètes, comme Mihaï Beniuc, Miron Radu Paraschivescu, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian et d'autres aussi, d'une génération plus récente, engagés par leur structure épique et lyrique dans la complexe et torturante recherche contemporaine qui, historiquement, a des barrières traditionnelles labiles. . .

Les poètes donnent toujours, même à l'histoire, une interprétation par images, et les aèdes de cette nation de mémoire latine dédient peu de signes à la métamorphose des sentiments intimes et individuels; ils s'arrêtent en échange, sans rêves, à la nature tragique de leurs luttes humaines, politiques, ou civiques. Pour eux, le contenu d'amour et de dispositions héroïques ou tout simplement populaires est une loi de la vie qui se développe dans leur poésie, sans qu'apparaisse l'inconscient.

Les impulsions spontanées des lyriques roumains vivent dans la densité de la sensibilité moderne. Considérer la poésie roumaine comme un reflet ardent de valeurs employées ou fixées chez certaines nations de l'Occident serait une erreur : la temporalité de l'une est conséquente à l'histoire des autres. Les Italiens découvriront, dans ce livre, la voix d'un peuple qui veut se faire entendre dans la durée d'un temps de la candeur humaine et dans celui, âpre, de la civilisation conquise jour après jour.

Présentation de l'*Antologia della poesia romena*, Florence, 1961

DANUTA BIENKOWSKA

Pologne

Je veux que mon peuple connaisse l'histoire de la Roumanie

Réd.: Vos liens affectifs avec la Roumanie remontent à une époque dramatique de l'histoire de la Pologne. C'est, du moins, ce que nous avons retenu de la documentation qui a précédé cet entretien. A vous néanmoins de faire les précisions de rigueur.

D.B.: En effet, c'est à une époque de dures épreuves pour le peuple polonais, notamment à partir de l'année de l'invasion hitlérienne, que la Roumanie est devenue ma patrie adoptive. De 1939 à 1945 j'ai achevé mes études de médecine à Bucarest; j'ai travaillé, aussi, deux ans durant, comme médecin dans des institutions sanitaires de votre capitale et même, un certain temps, à la campagne. Puis, je suis rentrée chez moi, à Varsovie, où il y avait de nombreuses blessures à guérir...

Réd.: ... et où, avec le temps, vous êtes devenue écrivain.

D.B.: Beaucoup plus tard, soit une dizaine d'années après mon retour en Pologne. J'étais une débutante, à peine si j'osais me considérer écrivain quand, en 1954, vint en Pologne Geo Bogza auquel j'eus l'honneur de servir, à la fois, de guide et d'interprète. Estimant que je parlais encore bien le roumain, Geo Bogza me demanda pourquoi je ne m'occupais pas de traductions. Il m'insuffla, à ce qu'il paraît, suffisamment de courage car, bientôt, je suivis ses conseils, commençant même par une de ses œuvres, *Au Pays de la pierre*.

Réd.: Nous savons que vous êtes une fervente traductrice des auteurs roumains — de prose et de théâtre — et nous oserions même dire une traductrice téméraire, si nous songeons, par exemple, aux *Souvenirs d'enfance* de Ion Creangă. Ne vous êtes-vous pas heurtée à des difficultés dans la transposition polonaise de ces textes dont on dit — à bon droit, peut-être — qu'ils ne sonnent juste qu'en roumain?

D.B.: Votre question est, selon toutes les apparences, purement rhétorique. Le terme de « difficultés » est beaucoup trop doux par rapport aux tourments — agréables, rien à dire ! — que j'ai endurés en traduisant les *Souvenirs d'enfance*. J'ignore, en ce moment encore, si ç'a été ou non une réussite; ce qui est certain, c'est que la traduction a été prisée par les lecteurs polonais et que le volume s'est enlevé comme des petits pains. *Europolis* de Jean Bart et d'autres livres roumains que j'ai traduits ont joui d'un accueil tout aussi favorable de la part du public.

Réd.: Voudriez-vous nous citer encore d'autres ouvrages de prose dont vous avez assuré la traduction?

D.B.: Ils sont assez nombreux. Par exemple: *Ce pauvre Ioanide* et *le Bahut noir de* George Călinescu, *la Route du Nord* d'Eugen Barbu, *Vestibule* d'Alexandru Ivasiuc, *Ne tuez pas les femmes* de Maria Luiza Christescu, *Nuits sans sommeil* d'Alecu Ivan Ghilia. Bientôt sortira de sous presse le volume *les Chevaliers de la fleur de cerisier* de Constantin Chiriță qui constituera, je l'espère, un nouveau succès. A propos de succès, je tiens à vous dire que, récemment, le scénario radiophonique *Marcuse ou Fifi la fantaisiste* de Paul Everac a obtenu le Prix de la Radiodiffusion polonaise. C'est là, à mon avis, un événement remarquable et vous verrez pourquoi: chaque année, la radio diffuse quelque 300 pièces de théâtre; sur ce nombre, seules 10 à 12 sont sélectionnées pour participer au Festival du théâtre radiophonique, organisé annuellement. Or, dans le contexte d'une telle exigence, la conquête d'un Prix représente véritablement la confirmation de la valeur d'une pièce.

Réd.: Nous avons appris avec une agréable surprise que ce mois-ci (N.D.L.R.: il s'agit de juin 1975) ont, dans les librairies de Varsovie, été épuisés tous les exemplaires du livre qui porte votre signature, sous le titre *Michel le Brave*. Ne s'agissant pas, cette fois, d'une traduction du roumain, nous vous prions de bien vouloir nous donner quelques explications au sujet de cet ouvrage.

D.B.: Vous me demandez là une chose difficile. Je ne vois pas trop comment je pourrais expliquer mon propre livre. Il ne s'agit pas d'un roman, mais, en quelque sorte, d'un ouvrage documentaire sur les Principautés Roumaines, sous le règne de Michel le Brave. Tiré à 20 000 exemplaires, il a rapidement été épuisé — preuve que les lecteurs polonais s'intéressent à

l'histoire des Roumains. D'ailleurs *Michel le Brave* n'est ni mon premier ni mon dernier ouvrage de ce genre. D'un très bon accueil a également bénéficié, en 1974, le livre *les Tapis de noce*, en vue duquel j'ai dû étudier, plusieurs années d'affilée, les sources et archives de votre pays, depuis l'époque de Vasile Lupu. Outre le fait que le regretté Zaharia Stancu m'a toujours créé d'excellentes conditions d'étude et de documentation en Roumanie, je collabore avec le Pr ethnographe Romulus Vulcănescu. Je compte d'ailleurs d'innombrables amis parmi les écrivains, les historiens, voire les auteurs « non consacrés » de Roumanie — pays que, je tiens à le souligner, je ne suis jamais lasse de parcourir, toutes les fois que l'occasion s'en présente. J'ai voulu et je continue de vouloir faire connaître à mon peuple l'histoire de votre pays qui comprend des pages d'un remarquable éclat. Sans fausse modestie, j'ai l'impression que mes tentatives portent leurs fruits. Outre mes propres romans, outre la quarantaine de traductions du roumain — une vingtaine d'ouvrages de prose et tout autant de pièces — je continuerai d'étudier les moments, les phénomènes significatifs de l'histoire et de la vie du peuple roumain, et d'écrire à leur sujet. A quiconque m'accuserait ouvertement de subjectivité, je répondrais sans hésiter: Oui, je suis une sentimentale. Et quiconque tentera de connaître à fond la Roumanie commettra, inévitablement, le même « péché ». Moi je l'ai commis et ne regrette rien.

Réd.: Ce que vous nous dites est loin d'avoir l'air d'une déclaration de circonstance. Aussi, au lieu de vous exprimer des remerciements, vous souhaitons-nous de continuer à « pécher » à votre guise.

VIORICA CIORBAGIU

AMITA RAY

Inde

Soirée d'hiver à Bucarest . . .

Soirée d'hiver à Bucarest. Je lisais du Sebastian et détachant de temps à autre mes regards des feuillets du livre, je regardais le ciel caché sous un manteau couleur de plomb. Des millions de flocons tombaient en torrents infinis d'argent. On ne voyait ni la Grande Ourse ni Véga, mais je savais qu'elles brillaient, comme toujours, sur le ciel clair et bleu de Calcutta. Que de nuits ai-je passées à contempler la Grande Ourse ! Et n'est-il pas étrange de constater que la même constellation ait pu inspirer à un écrivain d'un pays lointain une pièce à ce point fascinante? Tout: l'inspiration, l'atmosphère, les personnages de *l'Etoile sans nom* m'étaient si familiers que j'avais l'impression de lire, en traduction, une pièce indienne. Sans aucun doute, Mihaïl Sebastian est un écrivain au charme universel, chose confirmée par le grand succès remporté auprès du public par cette pièce, adaptée par moi en bengali. Les artistes eux-mêmes ne cachaient pas leur émotion.

Une pareille communion démontre combien nombreuses sont les affinités spirituelles des peuples roumain et indien. Sinon, nos littératures n'auraient pas un si grand nombre de points communs; je songe plus particulièrement à la littérature bengalaise. La beauté de nos paysages a inspiré des ballades et des chansons populaires d'une inégalable et extraordinaire richesse. Si aucun chantre populaire du Bengale n'a connu le bonheur de jouer de la flûte de berger en parcourant les monts de Moldavie, ceux d'Eminescu et de Sadoveanu, le vert éternel et les larges espaces du Gange ont pu cependant lui inspirer une poésie tout aussi véritable et pure.

Significatif s'avère le fait que dans nos pays, le folklore demeure le berceau de la littérature et qu'en Roumanie comme en Inde, la poésie a précédé la prose sous sa forme écrite. Souvent, les meilleurs critères d'appréciation de la prose sont encore établis par leur similitude avec les valeurs de la poésie: la sonorité, l'imagination poétique, la métaphore, la nature et l'amour.

Ainsi s'explique probablement que la traduction bengalaise des poésies d'Eminescu ait suscité un tel écho parmi les lecteurs de Calcutta. Nous retrouvons dans son œuvre cet harmonieux alliage de l'amour, de la nature et de la philosophie, propre, par exemple, à la création poétique d'un Rabindranath Tagore, et, assimilés par le poète roumain, des éléments de la philosophie bouddhiste et de l'œuvre de Kalidasa.

A son tour, et bien que l'on ait peu traduit son œuvre pourtant très vaste, Sadoveanu est très apprécié; inclus dans le programme UNESCO, *Ceux des chaumines* a pu être lu en hindi et en bengali par les soins de l'Académie Indienne de littérature; pour ma part j'ai traduit quelques récits qui ont permis aux critiques littéraires de Calcutta d'observer la perfection de ses descriptions de la nature et la profonde compréhension qu'il a de l'homme simple, qualités qui font, ainsi que l'a affirmé l'un des commentateurs, que Sadoveanu n'est surpassé par aucun auteur bengalais.

En fait nous ne saurions être surpris de la forte résonance qu'éveille dans nos cœurs l'amour des écrivains roumains pour les paysans: l'exploitation et la misère de la paysannerie constituent encore, malheureusement, un sujet assez actuel dans notre pays. Mais bien que la vie rurale soit un thème prédominant dans le paysage littéraire indien, aucun de nos écrivains ne s'est montré aussi véhément et aussi courageux que Zaharia Stancu pour démasquer dans *Nu-pieds* un régime inhumain. Il m'a fallu deux ans pour traduire ce livre; j'étais tellement accablée par les souffrances de Darié et de son peuple, que je ne pouvais tout simplement plus écrire. Surtout lorsque je lisais les passages où l'auteur semblait avoir trempé sa plume dans les larmes et dans le sang de son cœur. Il m'a rarement été donné de lire un livre aussi bouleversant.

Récemment une revue de Calcutta a commencé la publication du roman *Nu-pieds*, et c'est avec impatience que j'attends la réaction des lecteurs.

Un autre auteur bien connu chez nous, c'est Caragiale. Si familières à la société indienne sont l'hypocrisie des soi-disants « aristocrates » et la stupidité du système bureaucratique de l'administration, que nos lecteurs ont trouvé dans la ridiculisation de ces phénomènes un écho de leurs propres sentiments et opinions. Et comme la satire politique et sociale occupe une place importante dans la littérature bengalaise, il n'a guère été difficile à notre public de pénétrer l'esprit de l'œuvre de Caragiale. Bien que dans la traduction, les nuances subtiles et l'ironie sous-entendue de l'original se perdent, la difficile et noble mission de transposer un texte littéraire d'une langue dans une autre s'est trouvée récompensée, dans le cas de Caragiale, par les éloges de la critique et les applaudissements des spectateurs. Le rôle du « citoyen en goguette », magistralement interprété par l'un de nos meilleurs acteurs est cité maintenant encore dans les chroniques théâtrales, et constitue un repère dans l'art de la scène.

Les « Esquisses », de même que la pièce *Une nuit orageuse* de Caragiale, ont été à leur tour très bien accueillies.

Et à propos de Caragiale, je voudrais mentionner que le théâtre roumain est celui qui est le mieux représenté de toute la dramaturgie étrangère à laquelle le public bengalais se montre réceptif. La première pièce traduite en bengali a été *les Journalistes* de Al. Mirodan, mise en scène par l'Association de théâtre de l'Inde; la même association a fait représenter la *Dernière heure* de Mihaïl Sebastian, pièce qui a attiré de très nombreux spectateurs. Traduite d'abord en bengali, elle l'a été ensuite en hindi, avec un égal succès.

Les pièces de Sebastian sont d'ailleurs très prisées en Inde. Après avoir été représentées sur la scène, *Le jeu des vacances*, dont j'ai signé la traduction, ainsi que *l'Etoile sans nom*, ont été retransmises à la radio dans toutes les langues indiennes. A mon avis, la popularité inhabituelle de la pièce s'explique en grande partie par ce lyrisme que l'on retrouve chez Rabindranath Tagore dont *le Dernier poème* est presque su par cœur par les Bengalais.

Il m'a été très agréable d'assumer la responsabilité de la traduction d'une anthologie de poèmes roumains contemporains; bien que la sélection n'en ait pas été des plus représentatives, elle a obtenu un beau succès de librairie, dépassant même mes prévisions. C'était, pour les lecteurs indiens, la première occasion de venir en contact avec les idéaux et les rêves des poètes de la Roumanie socialiste et d'observer, enthousiastes, la vivacité, la lumière qui émanent de la poésie roumaine d'aujourd'hui. La variété des thèmes et les vertus artistiques de la métaphore ont été pour eux une véritable révélation, ce qui a fait que le vieux préjugé selon lequel dans un pays socialiste, la poésie ne vibrerait que sur une seule corde, s'est trouvé sérieusement ébranlé. L'hymne plein de gloire à la vie, qui se dégage de tous ces poèmes, a été comme une douche froide administrée aux esprits occidentalisés de l'Inde, convaincus de ce que la poésie moderne n'est qu'un simple reflet des impulsions obscures du psychisme, un produit du subconscient.

C'est à l'étude de la littérature roumaine que j'ai consacré mon activité de ces dix dernières années; en dehors de mes traductions, je publie des articles, sur la vie et la culture de la Roumanie. Réunies sous le titre *Au-delà du monde connu*, mes notes de voyage dans ce pays se sont efforcées de présenter au lecteur indien les dimensions majeures de la spiritualité roumaine. Et je ne puis m'empêcher de songer à l'immense trésor de valeurs de la culture dans un pays tout aussi beau que le nôtre, chez un peuple qui a été exploité comme l'a été le nôtre. Mais le plus important, c'est que par leur truchement nous comprenions mieux le paysage littéraire roumain dans le contexte de la société socialiste.

HANS DE ROO

Pays-Bas

Le sens de la mesure

Il semble qu'en Roumanie tout soit placé sous le règne de la musique, du rythme et de la mélodie. Je me suis intéressé de près au processus de création musicale, à la réceptivité du public, au répertoire des concerts, et je puis dire avec joie que je n'ai pas rencontré chez vous dans le domaine de la musique symphonique, pour prendre un exemple, les exhibitions et les extravagances du genre de celles que l'on pratique dans d'autres pays... Il existe, je le soutiens, dans le répertoire des concerts une variété, un équilibre et un sens de la mesure qui fait honneur aux Roumains: la sévérité stylistique qui y est promue met en accusation les soi-disant expérimentations auxquelles nous ont habitués les créateurs « up to date » de chez nous; je dirais même que l'actuelle diversité qui colore, dans le meilleur sens du terme, la création musicale roumaine se propose un processus continuel d'éducation des auditeurs mélomanes et en même temps un sondage de leurs goûts et de leurs préférences. Quant aux compositeurs roumains, ils ont à leur portée une véritable mine d'or: l'inépuisable folklore roumain, ce folklore qu'on ne saurait oublier. C'est d'entre leurs rangs que jaillira demain le miracle, le chef-d'œuvre.

JEAN ROUSSELOT

France

Horizon élargi

En visite dans notre pays, Jean Rousselot nous a déclaré entre autres que son premier contact avec la poésie roumaine datait du moment où il avait été prié de collaborer à une anthologie parue en France. Anthologie très vaste, comprenant des poètes du début de la poésie « cultivée » pratiquée en Roumanie pour en arriver à ceux du XXe siècle. Il ne fait aucun doute — a ajouté notre interlocuteur — qu'un représentant de la poésie roumaine aussi brillant que Mihaï Eminescu a élargi mon horizon et m'a énormément intéressé.

J'ai connu de nombreux poètes roumains, a-t-il encore dit. Il me faut avouer que j'ai été impressionné par tout ce que j'ai eu l'occasion de lire de leurs œuvres. Il y a dans la poésie roumaine, un souffle nouveau permanent, qui ne la laisse pas un seul instant vieillir ou s'enkyster. Elle se trouve au cœur même de la vie, en un incessant contact avec les mutations linguistiques, avec celles de la société et avec la nature. Ce qui me paraît tout à la fois et important et admirable...

HANS SITTNER

Autriche

La beauté de l'âme

... La musique roumaine dans le monde? C'est un objet d'adoration pour ceux qui la connaissent et s'identifient à elle. Ces dernières décennies, la création de compositeurs étrangers, je citerai par exemple Jean Absil (Belgique) — a été largement influencée par le folklore musical roumain... Georges Enesco, ce titan de la musique contemporaine comme le nommait Alfredo Casella, est, pour beaucoup de compositeurs de notre temps, un encouragement et un exemple. Dinu Lipatti, Stan Golestan, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Roman Vlad, Paul Constantinescu, Mihaïl Jora, Zeno Vancea, Dimitrie Cuclin, Anatol Vieru, Tiberiu Olah et tant d'autres encore sont des noms de notoriété mondiale en musique... Rien n'exprime plus plastiquement la beauté de l'âme d'un peuple que son grand trésor de mélodies venues des temps anciens: son folklore musical. Celui de la Roumanie est incomparable. En lui réside la synthèse la plus réussie de l'intelligence de ceux qui l'ont créé.

L'HUMANISME CIVIQUE

par AL. DUŢU

Le développement de la culture en langue roumaine — dont l'aube date du XVIIe siècle — atteignit à la fin de ce siècle-là et au début du suivant, un sommet qui allait permettre plus tard la conquête de nouvelles positions. Fondée sur une tradition culturelle interne, l'activité des humanistes autochtones, en premier lieu en qualité d'historiens, mais de penseurs et de littérateurs aussi, avait cristallisé en une doctrine propre, après avoir fait appel à l'antiquité classique comme à la Renaissance italienne, appréhendée à travers la filière de l'humanisme hongrois et polonais, et par voie directe également. De la sorte une synthèse entre le fond de la conscience autochtone de la romanité et la recherche scientifique humaniste de l'étranger sur les débuts des Roumains s'est trouvée réalisée. Elle a préparé la diffusion de l'argumentation scientifique de la romanité dans le milieu roumain et elle a fourni une base à la réaction de celui-ci devant les théories erronées quant à l'origine du peuple roumain. La littérature historique s'est détachée de la file des livres d'édification pour s'orienter vers le type de recherche historique considéré comme science globale de la civilisation. A son tour, la littérature formée de Recueils de Sagesse a pris le caractère des bréviaires de comportement dans la vie ; le développement de ceux-ci a dépendu dans une égale mesure de la proportion dans laquelle la logique entrait dans le processus d'enseignement. De même prenait corps une littérature plus savoureuse, une littérature où pénétrait, non seulement le fruit des méditations, mais aussi la pointe acérée de la satire.

Exemplaires sont, dans ce sens, les œuvres du plus actif et du plus entreprenant des érudits de l'époque, Dimitrie Cantemir, historien, philosophe et écrivain. Depuis 1698, date à laquelle il publie à Jassy — il avait alors vingt-cinq ans — un livre de Sagesse au contenu nouveau, *le Divan* — et jusqu'aux dernières années de sa vie, où il rédige, dans un esprit novateur, son œuvre principale, *la Chronique des temps anciens romano-moldo-valaques*, Dimitrie Cantemir est présent dans tous les domaines d'activité intellectuelle des humanistes. Il compose un roman allégorique, un traité de musique turque, une synthèse sur la Moldavie et une autre sur l'Empire ottoman, il réunit toutes sortes de documents concernant la géographie, l'histoire et l'archéologie de la région du Caucase. Il s'avère préoccupé de philosophie et après avoir abordé diverses questions de métaphysique, il discute des lois qui gouvernent le monde physique, pour s'intéresser plus tard au « système de la religion mahométane » et à la définition de la conscience. Comme les autres humanistes roumains, Cantemir étend considérablement le domaine de l'érudition et contribue à diversifier l'activité intellectuelle. Ses prédécesseurs, Miron Costin et Dosofteï, avaient rédigé des écrits littéraires et des ouvrages historiques ; son contemporain Constantin Cantacuzino Stolnicul s'était occupé d'histoire et de géographie et avait imprimé, par sa science, un élan considérable aux études philologiques. Tous ont soumis les données considérées aux lumières de la raison, de sorte qu'ils ont toujours eu pour guide, dans leur interprétation, une réflexion profonde sur la destinée de l'homme et des peuples. De même que les autres humanistes, Cantemir bénéficie de contacts avec les centres de culture ; comme eux, il entretient une correspondance active avec les érudits étrangers et consacre des écrits indépendants aux milieux savants de l'étranger. Mais quel que soit le domaine où s'exercent ses activités, le prince moldave dépasse les autres

humanistes : ses contacts sont plus nombreux, son œuvre revêt un caractère européen plus prononcé, et c'est pourquoi il s'inscrit bien mieux dans les courants culturels du continent.

L'histoire qu'il nous a laissée s'appuie sur la critique des sources pour pénétrer, à la suite d'une conception nouvelle de cette science, dans la problématique sociale. La méditation qui conduisait Miron Costin à la découverte d'une causalité humaine dans le déroulement des événements, et le Stolnic Cantacuzino vers l'élaboration d'une théorie de la connaissance historique, s'est transformée chez Cantemir en une véritable philosophie de l'histoire, l'auteur ayant conscience d'un ordre « rationnel » qui dirige la société dans un sens déterminé ; avec son esprit politique militant, il revendique l'histoire à l'appui du relèvement du peuple auquel il appartient. C'est pourquoi il rédige une admirable synthèse de la civilisation moldave, qui, parue à Berlin en latin, allait être traduite en russe en 1789, en même temps que son premier ouvrage sur l'empire qui dominait son pays à l'époque : *Grandeur et décadence de l'Empire Ottoman*, devenu un livre de référence dans les milieux occidentaux. Traduit en anglais, en français et en allemand, il a joui d'un grand prestige jusqu'au XIXe siècle et ce ne sont pas seulement des hommes d'Etat qui y ont fait appel, car il a servi aussi à Winckelmann, à l'abbé Prévost, à Shelley ou à Byron, soucieux de rafraîchir les connaissances occidentales sur le Sud-Est européen. A la même époque, *le Divan* se trouvait diffusé au Moyen-Orient, où en circulaient des traductions arabes manuscrites. Cantemir est contemporain de quelques grands auteurs européens. Les pamphlets qu'il dirige contre ses adversaires ont le mordant de Swift et l'ironie de Pope. Dans son *Histoire hiéroglyphique*, il voit la vie sous un aspect si dramatique que l'œuvre peut être placée à côté tantôt des tragédies de Métastase, tantôt des comédies de Goldoni dans lesquelles la verve spirituelle s'unit à l'observation du milieu concret. De toute évidence, cette *Histoire hiéroglyphique* « par son goût pour l'arabesque, ainsi que par les innombrables sentences qui envahissent le texte », porte une incontestable empreinte orientale ; elle s'inscrit dans l'étape finale de l'un des courants de l'humanisme européen, lequel, la rhétorique l'emportant sur la philosophie, a fini par accorder un rôle excessif à la composition. Par cet ouvrage, mais aussi par divers motifs de ses autres écrits, l'œuvre de Cantemir n'est pas étrangère au baroque européen ; dans *le Divan*, l'auteur introduit le motif de « fortuna labilis », au sens accordé par les artistes et les penseurs du temps, qui exprimaient ainsi non pas leur mépris du monde, mais le regret devant l'instabilité de l'existence terrestre, cause du manque de joie de vivre. Significatif pour cette étape, s'avère le fait que ledit motif se retrouve dans les vers de Dosofteï et dans ceux d'un autre érudit moldave, Miron Costin, ce dernier connu de Cantemir. Dans l'étape humaniste, les éléments baroques ne paraissent pas résulter d'une nouvelle structuration reposant sur une crise de conscience. Les positions traditionnelles sont reconsidérées, d'une manière critique et le doute quant à certains préceptes consacrés se trouve clairement exprimé, sans que, pour autant, la vision du monde en soit totalement renouvelée. Ceux qui formulent ces nouveaux accents sont des hommes encore attachés aux structures économiques et sociales féodales ; l'ouverture ne provoque pas une séparation nette d'avec l'idéologie des prédécesseurs, pas plus qu'elle n'introduit, dans la conception traditionnelle, des positions assez neuves et fermes pour la forcer à se réfugier, comme ailleurs, dans la sensibilité plutôt que dans l'intelligence, devant les assauts des systèmes rationnels de pensée. Les anciens préceptes sont reconsidérés dans le but de soutenir plus vigoureusement la lutte politique, et c'est pourquoi ils sont partiellement, mais constamment modifiés dans le domaine du concret ; grâce à l'esprit critique, le prestige des valeurs intellectuelles est non seulement maintenu mais accru ; l'ouverture vers la masse s'agrandit, bien que l'on considère que celle-ci doive être « entraînée » dans la lutte et non pas simplement engrenée, comme facteur indépendant, au moyen d'une étude méthodique de ses revendications ; l'homme continue de se trouver au centre de l'attention, et il apparaît plus totalement implanté dans son milieu spécifiquement humain, à son tour plus clairement entrevu. *L'Histoire hiéroglyphique* elle-même n'est pas enveloppée dans un jeu de mots, mais elle est bel et bien ancrée dans un genre aux profondes racines sociales, c'est-à-dire dans la satire, cultivée à Byzance et au Moyen Age sud-est européen, ainsi que dans la tradition orale, dans le cadre de laquelle la lutte entre le mal (qui semble ne jamais finir) et le bien (toujours jeune), s'achève par la victoire de ce dernier (les deux forces en collision sont « deux fictions : un

CONSTANTIN BRANCUSI : la Prière

Amphore d'argent de Concesti (vers l'an 400). Musée de l'Ermitage de Leningrad.

Prince-Charmant et un Ogre dont le duel a lieu sur le plan idéal »). Compte tenu de son aspect rhétorique, l'ouvrage peut être considéré comme « une histoire artistique du langage », où dominerait la sagesse.

Les témoignages déduits de « l'outillage mental » des écrivains soulignent le caractère intellectuel de l'activité culturelle pendant l'étape humaniste. Dans l'image que se font du monde les intellectuels roumains de ce temps-là, paraissent les « plans correspondants » qui lient le macrocosme au microcosme et chacun d'eux à l'organisme politique. L'homme — selon un texte datant de 1680, dans lequel l'historien Nicolae Iorga découvrait la pensée du Stolnic Constantin Cantacuzino et l'intervention de Dositeï de Jérusalem dans les passages dogmatiques — l'homme donc apparaît comme un être à ce point achevé qu'il peut être appelé microcosme, entendant par là qu'il est un reflet du macrocosme ; dans *le Divan*, Cantemir reprend le principe de la correspondance des choses, pour affirmer que l'homme, par son adresse et son intelligence, peut vaincre le monde. D'une manière évidente, les âges de l'homme (comme ceux de l'Etat) ou les fonctions de l'homme (comme les organismes des Etats) se trouvent dans une corrélation qui met en relief la préemption de l'homme dans la nature. Couronne de la nature, l'homme est le maître du monde (« Tout pour lui fut fait et ce monde avec toute sa beauté, tel un jardin portant toutes sortes de fleurs, à lui fut donné » — écrivait en 1694 le métropolite Antim Ivireanul, un autre érudit) ; il a donc le devoir de remplir ses fonctions de souverain en devenant sage, car, « c'est la sagesse qui fait que l'homme est vraiment homme ». Analysés dans le contexte conceptuel, ces témoignages mettent en relief une idée de l'homme ouverte à des orientations variées ; en elle se condense une évidente aspiration à l'ordre et à la justice, laquelle trouve, à mesure que l'on se rapproche de la fin du siècle, une expression plus concrète. En 1702, le « paharnic » (Grand-échanson) Şerban Cantacuzino, reprenant les analogies proposées par « les plans correspondants », parle de l'harmonie de la nature que l'on doit parfaire « en conservant et en maintenant l'union qu'on y trouve, l'un l'autre s'aidant et se soutenant avec ce que chacun possède ». Ce qui est très important, c'est, plus que tout, l'apparition d'un terme nouveau, celui de « patrie », assimilé au début au vocable roumain « moşie » — territoire transmis par les ancêtres (en roumain « strămoşi ») ; ultérieurement, le concept allait jouer un rôle majeur dans la conscience sociale. En même temps s'intensifie la recherche des sources historiques, et paraît dans l'étude de l'histoire la perspective du passé, en vue d'obtenir une vue plus claire du développement du peuple roumain. Se différenciant, s'individualisant, la société à son tour se montre soucieuse d'introduire « la justice » dans les rapports de ses membres ; en font foi les codes publiés au milieu du siècle et le succès de la littérature du genre *Fürstenspiegel*, qui met à la portée des princes une censure morale. Un accent marqué est posé sur l'activité culturelle, les auteurs d'ouvrages historiques exerçant leur talent en prose et en poésie ou rédigeant des travaux philosophiques ; un intérêt croissant pour la nature se fait jour dans des écrits qui interprètent l'apparition de phénomènes étranges (ceux dont Ioan Comnène expliquait « le sens caché » au Stolnic Cantacuzino). Mais, sans aucun doute, la principale manifestation culturelle est la rédaction de ces ouvrages dans la langue du peuple ; de la sorte toute une tradition de pensée se trouve transmise en langue populaire, soit au moyen de traductions soit par des créations originales, ce qui fait que l'appareil conceptuel devient un bien commun de toute la société, et que ce progrès se répercute sur le moyen de communication quotidien.

Ancré dans la problématique politique, le mouvement culturel des Pays Roumains évolue nettement dans la seconde moitié du XVIIe siècle : l'humanisme cristallise une certaine idée de l'homme, et le rationalisme orthodoxe — programme culturel persistant au XVIIIe siècle — devient à son tour, par des processus successifs de transformation, un humanisme qui n'est plus une catégorie historique, mais une *permanence de civilisation*. Les occupations intellectuelles se diversifiant, il s'ensuit que la nécessité de se cultiver par l'éducation, l'écriture et l'art prend une importance de premier ordre ; l'accent mis sur l'évolution — dans le temps — de la collectivité déplace la conscience sociale qui, du cadre individuel passe dans le cadre historique, de même qu'il crée les prémisses d'un déplacement vers les masses formées par ceux qui travaillent et luttent effectivement pour la justice et la liberté. Amplifiant le domaine de la connaissance morale, l'activité intellectuelle accorde une importance toute particulière

à la valeur éthique, inaugurant ainsi le déclin de la valeur religieuse. Toutes ensemble, ces nouvelles orientations contribuent à tracer les contours d'une direction culturelle, la rigueur logique (principal apport du néo-aristotélisme) subordonnant la vie intellectuelle à des fins civiles, autrement dit éthico-politiques, éducatives au sens large du terme.

De même que ses contemporains, Cantemir accorde un rôle essentiel à « la culture », dont il cerne le sens avec plus de clarté que les autres humanistes. Pour lui, l'obscurité est « la barbarie », et la lumière « la civilisation », dont le savant fait l'éloge dans sa *Chronique* où il parle de la muraille élevée par le peuple roumain devant les envahisseurs, afin de défendre les bonnes mœurs et les biens culturels ; dans l'*Histoire de l'Empire Ottoman*, il affirme que civilisation signifie culture (« scientiae ») et bonnes mœurs (« vitae cultum ») ; dans *le Divan*, il met un accent tout particulier sur la faculté de la raison en tant que « calcul de la pensée ». Il devient évident que le « bon sens » traditionnel acquiert une fonction décisive, celle de « discriminer », de discerner, au moyen d'une analyse instruite et renforcée par les bonnes mœurs, dans la série des événements, une solution active ou tout au moins une voie d'entente. Une partie des anciens préceptes se trouve ainsi ancrée dans l'immédiat et l'étude des réalités sociales et politiques passe au premier plan, avant l'obligation de maintenir intacte une doctrine purement culturelle. En s'appuyant sur une nouvelle synthèse, où prédominent les résultats mêmes atteints par les humanistes, la culture acquiert un sens nettement actif : le peuple qui vit dans l'espace carpato-danubien a une noble origine, qui l'autorise non seulement à résister, mais encore à s'affirmer dans toute sa plénitude en continuant l'héritage romain — nous disent les humanistes ; séparé par des frontières féodales, le peuple roumain est un, ainsi que l'indiquent et son passé et sa culture présente ; il appartient à un monde civilisé et ne pourra ni être dominé par des empires, ni soumis à des « maîtres », c'est-à-dire « à la grandeur et à la décadence », la « culture » se fondant sur la foi en l'avenir, sur la conviction que l'heure de la reconquête de l'autonomie est proche.

Chez Cantemir, l'érudit à l'horizon le plus vaste, cette doctrine élaborée par les humanistes acquiert nombre d'éléments nouveaux qui dénotent que ce mouvement culturel allait vers un précoce « siècle des lumières ». Réceptif aux valeurs transmises par l'Orient, tout particulièrement au chapitre du raffinement intellectuel, comme il l'était devant celles dont débattait le continent européen, Cantemir continue une tradition de pensée qu'il enrichit, par assimilation, d'idées propres à la Réforme. Il trace les contours d'un nouveau domaine, celui de l'activité rationnelle, sur lequel peut se bâtir la civilisation. Or, il se rapproche en ce point et de Montesquieu et de Leibniz, et de ce qui occupera la pensée de Lomonossov. Plus près de son contemporain Vico, qui affirme que toute nation est gouvernée par « la règle de la sagesse populaire », plus profonde en acceptions et en hérédité historique que le « bon sens commun » préconisé par les penseurs d'autres régions européennes, Cantemir exprime les conclusions du mouvement humaniste en donnant un certain sens à l'histoire, mise au service de la libération des énergies du peuple dont il avait présenté la civilisation dans sa *Description de la Moldavie*. De même que pour Muratori, à qui en appellera plus tard l'humaniste transylvain Gheorghe Şincai, sa passion pour le passé ne vient nullement d'une déception causée par un présent hostile, mais elle a pour source la fascination de la vie, la confiance profonde en l'avenir et en les facultés de l'homme. Et cette confiance a la fermeté que confèrent toujours les conclusions d'une doctrine dont les racines plongent profondément dans la réalité historique et dans la sensibilité nationale. Voilà pourquoi les accents propres à l'humanisme roumain en général — patriotisme, tolérance, sagesse rationnelle — sont l'expression érudite des vertus populaires spécifiques, transmises en une véritable philosophie « intermédiaire », classicisante. C'est ce que Cantemir exprime d'une manière concise dans son *Histoire hiéroglyphique* lorsque, à l'issue de ses incursions, il reprend un précepte de la sagesse populaire : « Un vieux et vrai dicton nous enseigne que justice à la fin l'emporte et que vérité est plus forte que tout. . . »

L'ESPRIT, ET NON LA LETTRE

par PAUL CORNEA

Comme tout mouvement qui exprime un processus spirituel organique et irréversible, celui de 1848, s'il plonge profondément ses racines dans le sol national, se rapporte en même temps, du point de vue historique, à l'Europe, dont il emprunte les idées, les arguments et les critères, en lui cédant en échange quelque chose de sa substance. L'échange de cultures et l'osmose des civilisations constituent des phénomènes objectifs et nécessaires, connus depuis les temps les plus anciens, mais auxquels la naissance du capitalisme et la révolution industrielle ont conféré un rythme accéléré et une ampleur exceptionnelle. Ainsi que le montre Marx — du fait qu'il tend à révolutionner partout les structures agraires, les économies fermées et patriarcales, pour les transformer en sociétés industrielles, fondées sur un développement intensif des forces de production qu'il attire dans un système de relations interdépendantes — le capitalisme est le démiurge du monde moderne.

Lorsque les Principautés Roumaines, à la suite du développement des forces de production internes et de l'affaiblissement de la puissance turque au nord du Danube, sont entrées dans l'orbite du marché capitaliste, on a assisté au déclenchement d'un processus rapide de désagrégation des formes anciennes de vie et à une adaptation aux conditions du monde moderne. En quelques dizaines d'années, les bases mêmes de l'existence publique et privée se sont modifiées: de la robe des boyards, des pantalons à la zouave et du bonnet de fourrure, on est passé à la jaquette, au pantalon rayé et au haut-de-forme; des divans orientaux bas, rangés le long des murs, à l'intérieur européen, conçu pour des hommes qui travaillent, non pour ceux qui ne s'offrent que des voluptés; des luxueux équipages de la haute volée, aux tramways à chevaux et aux trains à traction à vapeur; d'une société hiérarchisée selon l'ordre des privilèges et d'une administration chaotique, au simulacre constitutionnel et démocratique du régime bourgeois; de la priorité de la langue grecque et des mœurs orientales dans les milieux cultivés, à l'ascendant du français et de la mode parisienne. Déterminé par la loi historique de l'intensification des échanges entre nations, par suite du processus spontané de la division internationale du travail, auquel s'est évidemment ajoutée une volonté de synchronisation, le processus de l'accès des Pays Roumains au niveau de la culture et de la civilisation matérielle de l'Europe ne s'est pas effectué sans entraîner certaines conséquences néfastes. Il était cependant inévitable; aussi la tendance à s'y opposer, par nostalgie de l'époque patriarcale ou par crainte d'un bond trop brutal du monde ancien au monde nouveau représentait-elle une attitude naïve, vouée à l'échec. Mais, au sujet de l'influence qu'exercent l'une sur l'autre les nations, ou plus exactement de leurs relations réciproques, il nous faut établir une distinction entre le domaine de la civilisation matérielle, impliquant la technique, la technologie, les sciences positives, etc. et le domaine de la culture, qui suppose l'art, la littérature, la philosophie, en général les produits de la vie spirituelle, lesquels présentent toujours un caractère spécifique. De ces deux domaines, le seul qui présente un tableau de récupérations spectaculaires et une égalisation des niveaux, c'est celui de la civilisation matérielle, du fait que toute nation demeurée en arrière tend à assimiler rapidement et intégralement les acquisitions d'ordre technologique de celle qui l'a

devancée. Un exemple qui n'a pas fini d'étonner les historiens et les sociologues nous en est fourni par le Japon de la seconde moitié du siècle précédent et des premières décennies du nôtre. Un autre exemple instructif nous est offert par les Pays Roumains de l'époque 1848, où s'effectuèrent des emprunts massifs en matière de sciences, de technique, de production industrielle.

Sur le plan de la culture, les relations entre les nations sont réciproques, non univoques et elles s'effectuent organiquement, non d'une façon mécanique. On ne saurait leur appliquer le principe des vases communicants ni en arriver à une identité de structure. Et les termes mêmes « d'avancé » et de « retardataire » deviennent impropres; les cultures constituant des totalités irréductibles d'expérience spirituelle, il est impossible de les situer dans la perspective d'une même échelle des valeurs et de décider laquelle est supérieure et laquelle est inférieure. Tout ce que l'on peut dire, c'est que par leur mise en contact, elles se communiquent leurs impulsions, leurs émulations, leurs idées; en un mot, elles s'enrichissent réciproquement sans pour autant s'uniformiser. De toute évidence, la circulation des valeurs est plus grande dans un sens que dans l'autre, mais les tendances purement imitatives sont, dans ce cas, des anomalies d'autant plus dangereuses que, quelle que soit la cause qui les produit (volonté d'un conquérant, prestige du modèle étranger, crise des valeurs autochtones traditionnelles, etc.) ce sont elles qui se manifestent le plus impérieusement. En fait, la spécificité des cultures nationales est si accusée, que là où se produisent des phénomènes d'assimilation massive éclate invariablement, à un moment donné, une réaction en sens contraire et, de la sorte, l'équilibre se trouve rétabli ! Les véritables relations bénéfiques entre les cultures nationales sont celles d'assimilation organique et d'estime réciproque, à égale distance du mimétisme cosmopolite et de l'isolement entre des murailles chinoises, qui sont autant d'excès condamnables, menant l'un et l'autre au tarissement de la création, par stérilité ou par inanition.

Après que, de longues années durant, le danger qui menaçait l'esprit roumain eût été la faible ouverture vers l'extérieur, on tomba, autour de 1848, dans l'excès contraire: le plus grand danger devint la subordination, sans réserve aucune, à l'Occident, à la France en premier lieu.

D'où vient que ce soit justement la France qui ait polarisé les aspirations des Roumains et qui ait illustré à leurs yeux un idéal exemplaire? C'est ce qu'a expliqué Pompiliu Eliade dans une synthèse qui, bien qu'à partir d'une position méthodologique erronée, apporte toute une série d'informations qui, aujourd'hui encore, nous sont utiles (*Histoire de l'esprit public en Roumanie du dix-neuvième siècle*, Paris, 1912; *La Roumanie au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914). Il est certain que divers facteurs y ont concouru, et notamment: les affinités de langue et d'origine; la politique orientale de la France, consistant à maintenir l'équilibre aux Bouches-du-Danube et le soutien accordé aux nationalités par la politique de Napoléon III; l'autorité du Siècle des Lumières, dont les derniers échos se faisaient sentir en Europe orientale dans les premières décennies du XIXe siècle, comme le démontre la diffusion des œuvres de Voltaire et de la poésie néoclassique en grec et en roumain; le prestige des nouvelles directives spirituelles du temps de la Restauration: romantisme, positivisme, évolutionnisme et socialisme utopique; les liens intellectuels. intensifiés par la multiplication des voyages, les précepteurs français dans les maisons des boyards, les jeunes gens envoyés pour parfaire leurs études en France, la profusion de livres et de journaux français répandus dans le pays, etc. D'une importance insuffisamment soulignée ont été aussi les liens d'amitié unissant les révolutionnaires roumains à de très nombreux intellectuels français comme Jules Michelet, Edgar Quinet, Paul Bataillard, Armand Lévy, Georges Dumesnil, M. Ubicini, I. A. Vaillant, etc.

Pour ces raisons et pour d'autres encore, qui tiennent de la mobilité psychique des représentants de la petite noblesse et de la cadence vertigineuse du processus de modernisation, on voit apparaître, vers 1840, les premiers symptômes de la « francomanie » dans la culture et dans la vie sociale. La satire des excès en matière d'habillement, de mœurs, de création devient l'un des sujets préférés de la littérature révolutionnaire de l'époque de 1848; toutes les plumes disponibles s'y sont employées, depuis C. Faca (*les Francisées*, 1833)

jusqu'à Vasile Alecsandri (*Iorgu de Sadagura*, 1844; *Dame Kiritza en province*, 1852) et Costache Negruzzi (*la Muse de Burdujeni*, 1849), Mais les fondements d'une attitude critique devant la tendance inflationniste des importations dans tous les domaines ont été jetés par le groupement de « Dacia literară » (la Dacie littéraire). Sous l'impulsion de Mihaïl Kogălniceanu, un point de vue a été élaboré dans les pages de la célèbre revue de ce nom (1840) et dans celles des publications qui lui ont succédé: « Propășirea » (le Progrès — 1844) et «România Literară » (la Roumanie littéraire—1855); il répondait aussi bien au besoin de garder le contact avec les nations occidentales qu'à celui de ne renoncer à aucun des facteurs de la spécificité roumaine. En deux mots, ce point de vue peut être défini comme suit: européanisation, mais sans renoncer pour autant aux traditions nationales productives. Bien que le point de départ du programme de la « Dacia » constituât une réaction critique contre le flot de traductions et d'imitations, dénoncé comme « une dangereuse manie », qui « tue en nous le génie national», la revue (publiée à Jassy) n'agissait pas au nom d'une conception xénophobe ou d'un conservatisme anachronique. C'est avec lucidité et un esprit critique avisé que Kogălniceanu distinguait entre « la civilisation » de l'Occident, dont nous avions besoin dans sa lettre, et « la culture » de l'Occident, dont nous n'avions besoin que dans son esprit. «La civilisation ne chasse nullement les idées et les mœurs nationales » — argumentait-il dans son roman *les Secrets du cœur* — mais elle les améliore pour le bien de la nation en particulier, et pour celui de l'humanité en général. . . C'est ainsi que prêchant la haine de tout ce qui vient du terroir, nous n'avons emprunté aux étrangers que la superficialité, la forme extérieure, la lettre, et non l'esprit. »

Comme on le voit, Kogălniceanu fait le procès des « formes sans fond », avant même le critique conservateur Titu Maïorescu, qui a lancé la formule. Mais dans un tout autre esprit. Tout d'abord, il est persuadé, comme le seront plus tard C. Dobrogeanu Gherea, le critique marxiste, et Garabet Ibrăïleanu, le critique démocrate-radical, du caractère inéluctable de l'alignement sur le standard « matériel » de l'Occident. Ensuite, en tant que porte-parole conséquent de l'idéologie libérale, qui a dépassé la phase romantique de l'exaltation de la communauté patriarcale, le rédacteur de « Dacia » accentue la nécessité d'articuler le progrès sur une infrastructure économique adéquate, en l'espèce, sur le développement de la bourgeoisie. Enfin, Kogălniceanu préconise une synthèse entre tradition et innovation: « la véritable civilisation — proclame-t-il en des termes proches de l'aphorisme — est celle que nous tirons de notre sein, en réformant et en améliorant les institutions du passé grâce aux idées et aux progrès du temps présent ». Pour résumer, « Dacia literară » a soumis à une critique pertinente les côtés nuisibles résultant du choc brutal entre les « lumières » de l'Europe et l'esprit public des petits pays féodaux, réduits à un état arriéré par les vicissitudes de l'histoire. Le mérite de la revue et peut-être, dans la perspective de l'histoire, son plus grand mérite — n'est pas d'avoir dénoncé des erreurs, mais d'avoir indiqué clairement les bases à partir desquelles peut s'élever une culture authentique. « L'originalité nationale — écrivait Kogălniceanu dans la « Dacia literară » — est la plus précieuse qualité d'une littérature ». « Qu'est-ce que la littérature, sinon l'expression de la vie d'une nation? » — se demandait un autre partisan de la révolution de 1848, Alecu Russo, dans « România literară ». Dans un but identique, l'article introductif de « Steaua Dunării » (l'Etoile du Danube) proclamait que « la littérature roumaine doit s'abreuver aux sources de la nationalité, c'est-à-dire à l'histoire, aux mœurs et aux croyances de notre pays ».

Quinze années durant, les quarante-huitards (dans le bon sens du terme) ont souligné sans arrêt la nécessité, pour les écrivains, de s'orienter vers les réalités nationales, de tenir compte du passé du peuple et de sa manière de se représenter le monde, de prendre en considération les valeurs du folklore et les données concrètes du milieu social ambiant. On ne saurait discuter de la validité de cette indication. Elle a permis à la littérature roumaine de sortir de la phase balbutiante des recherches stériles, de prendre conscience d'elle-même et de devenir originale et réellement créatrice.

Il est certain que les œuvres proprement dites éclairent, mieux que les déclarations d'intention, le mode selon lequel les hommes de 1848 cherchaient à réaliser la conjonction

de l'esprit militant et de l'art littéraire. En ce qui concerne les thèmes dont ils s'occupent, ils s'installent dans l'actualité et étendent à une aire très large la problématique du moment: ils glorifient le passé combattant, source de réconfort et de mythologie héroïque; ils soutiennent ardemment l'Union des Principautés et modèlent l'image de la patrie, en intégrant le paysage dans une géographie idéale de l'esprit; ils dénoncent la misère des villages, en se rapprochant, compréhensifs, pleins de compassion et d'admiration, du paysan et de la création populaire; ils repoussent absolument le régime féodal, avec ses conséquences néfastes sur le plan social, économique, culturel et moral; ils critiquent sévèrement la classe des boyards et ridiculisent l'imitation hâtive de l'Occident, etc. Cependant, les bons auteurs (les seuls qui intéressent, car une époque littéraire vit par ses œuvres les meilleures et non pas par le nombre de ses échecs ou par la cohorte des médiocres) ne sont pas animés d'un esprit sectaire dans leur manière d'aborder ces problèmes. La liaison avec l'existence sociale s'effectue spontanément, sans se réduire toutefois à l'appropriation mécanique des concepts politiques ou au déploiement discursif de l'idéologie. Les véritables écrivains ont compris que « dire l'histoire » ne signifie pas la « reproduire », mais la « traduire » dans le langage du cœur et selon le propre de l'art. Ils se sont efforcés de hausser l'événement et de l'amener à la sphère des significations. C'est pourquoi, à côté de la thématique déduite directement des tâches de la lutte pour la libération, à côté, par conséquent, des légendes historiques de Bolintineanu, les poésies occasionnelles d'Alecsandri, les satires de Heliade et ainsi de suite, ont cultivé une thématique « indirecte », mais tout aussi révélatrice de la mentalité de l'époque et tout aussi engagée: celle qu'illustre le lyrisme porteur de problèmes d'Alexandrescu, l'attendrissement nostalgique du mémorialiste Russo, la dialectique des tensions intérieures chez Heliade, la volonté de la narration objective chez Negruzzi et ainsi de suite. En d'autres termes, ils ne se sont pas bornés à transcrire les formules du moment, ils ont plutôt cherché à les intérioriser, en les incarnant dans des structures lyriques, narratives ou dramatiques. Ce processus peut être observé sur d'autres plans aussi; il nous paraît utile, dans le présent contexte, de passer en revue, si sommairement que ce soit, deux aspects: le rôle de ceux de 1848 dans la modernisation, l'unification et l'enrichissement de la langue; leur contribution à la constitution des genres. En ce qui concerne le premier point, Alecsandri, Bălcescu, Kogălniceanu, Negruzzi et d'autres avec eux, ont été les promoteurs d'une véritable révolution linguistique. Car pour qui compare, par exemple, le « mémorial » de voyage de Dinicu Golescu ou *le Printemps de l'amour* de Iancu Văcărescu avec la prose de Bălcescu ou les *Doïné* et les *Pastels* d'Alecsandri, il est aisé de constater qu'entre les premiers et les derniers, à un quart de siècle à peine d'intervalle, la différence est énorme et qu'elle réside dans un changement qualitatif plutôt que dans une amélioration graduelle. Cette mutation n'est pas tellement la conséquence de la théorie de ceux de 1848 en ce qui concerne la langue, bien que l'effet positif de leur polémique contre le latinisme (menée surtout en ridiculisant l'adversaire) ne soit nullement négligeable; le fondement en est autre: grâce au sens de l'histoire, au bon goût, au contact vivant avec l'oralité populaire, les écrivains représentatifs du temps ont su donner, dans leurs propres œuvres, l'exemple d'une langue claire, riche, précise, nuancée, fluide, bref d'une belle langue. Ils ont équilibré, dans le vocabulaire, les néologismes, le fond lexical ancien, dérivé des livres religieux, et les formes du langage parlé; ils ont assoupli la syntaxe et conféré à la phrase et élégance et nerf; ils ont imposé le phonétisme dans l'orthographe et l'alphabet latin dans l'écriture. Grâce à eux, la langue littéraire a parcouru une étape décisive de son évolution, et elle est devenue effectivement capable d'embrasser tout l'avoir spirituel de l'homme moderne. Sur un plan proche, impliquant un effort tout aussi grand, quoique moins spectaculaire, se situe la lutte en vue de la constitution des genres. Ainsi s'explique qu'en trente ans seulement, plus précisément entre 1830 et 1860, et en dépit des conditions défavorables, on consigne l'apparition de tous les genres: depuis le lyrisme romantique, l'élégie et la méditation, jusqu'à l'épopée nationale, miltonienne; depuis le croquis de mœurs et le portrait « physiologique » jusqu'à la nouvelle et au roman; depuis la farce et le vaudeville jusqu'à la comédie bourgeoise et le drame historique; depuis les « mémoires »

jusqu'à l'essai et à la critique littéraire. Pour brève que soit cette époque par rapport à l'immensité des déploiements de l'histoire, elle connaît cependant la première récolte heureuse, représentée par toute une série d'œuvres et non plus par des réalisations individuelles isolées: les *Méditations* et les *Fables* de Grigore Alexandrescu, *Alexandru Lăpușneanu* et *Noir sur blanc* de C. Negruzzi, *le Démon-volant* de Heliade Rădulescu, *Doïné et Iăcrămioare*, *Histoire d'un écu d'or* et les *Kiritza* de V. Alecsandri, les légendes historiques et fantastiques de D. Bolintineanu, *les Roumains sous Mihaï Voïvode le Brave* de N. Bălcescu, les nouvelles historiques d'Al. Odobescu, etc.

En conclusion, le sens de l'époque de 1848, c'est d'avoir promu les valences propres de l'esprit roumain, de s'être engagé, sur pied d'égalité, dans la grande compétition de la culture mondiale. Ce qui n'exclut nullement l'adoption d'idées et de « modèles » étrangers, en fonction des possibilités d'intégration de l'organisme national et dans le but d'atteindre à ce qu'Ibrăïleanu appelait la « conscientisation » de l'instinct. On peut même aller jusqu'à dire que, paradoxalement, les influences étrangères se sont parfois exercées dans le sens même de la promotion de l'élément spécifique. Dans une lettre à C. A. Rosetti, datée du 5 avril 1857, Michelet écrivait: « Que vous soyez vous-mêmes et non Occidentaux, que votre sympathie pour l'Occident et nous ne vous déçoive pas. Soyez vous, n'imitez personne. Vous avez près de vous... et sous vos pieds des sources vives. N'enviez pas les vieux peuples, mais regardez le vôtre. Plus vous creuserez, plus vous verrez jaillir la vie ». En général, cette attention marquée des romantiques à l'égard des traditions des peuples ainsi que les échos de la pensée de Herder, si largement répandue en Europe dans les premières décennies du XIXe siècle, ont contribué, en Roumanie comme partout ailleurs, à accélérer le processus d'individualisation nationale.

Sans doute serait-il tout aussi erroné de nier l'influence de la pensée européenne sur l'idéologie roumaine de 1848 que d'en surestimer l'importance. Ce sont avant tout les facteurs internes qui décident de l'élaboration des littératures et des idéologies. Le plus souvent, les influences ne font qu'amplifier une idée ou un état d'esprit embryonnaire, qui, plus tard, ayant fait leur chemin, auraient fini par percer. Elles explicitent ce qui est latent, et même lorsqu'elles ajoutent des sens nouveaux ou conduisent là où rien ne semblait les anticiper, c'est parce qu'elles se fondent sur des affinités préalables. Faute d'un certain degré de parenté (intellectuelle, affective, historique quant au destin) entre les cultures qui viennent en contact, celles-ci demeureraient impénétrables les unes aux autres, les échos réciproques ne dépassant pas le stade du hasard. Sur le plan idéologique, le programme de 1848 correspondait, dans les Pays Roumains, à l'évolution sociale et politique qui s'y produisait. C'est sur ce fond originaire que se sont greffées les suggestions du dehors, lesquelles ont contribué à systématiser les opinions et à fixer les concepts. Quant au rôle historique des adeptes du mouvement — principalement de ceux qui en ont formé le noyau central — il a été de faire passer les idées politiques, sociales et esthétiques de l'Europe à travers le tamis de l'esprit national. De la sorte, par le jeu dialectique entre tradition et innovation, le bouillonnement diffus des esprits s'est organisé comme idéologie, tandis que la culture roumaine moderne trouvait sa propre formule, tout aussi éloignée du provincialisme de la singularisation que de la mécanique de l'imitation servile. En s'engageant à donner des œuvres animées par l'esprit national et démocratique, les représentants marquants du mouvement social et de la création spirituelle de 1848 se sont affirmés en leur double qualité d'hommes et d'écrivains, en tant que porte-parole d'une noble cause.

UN GRAND ROMANTIQUE: MIHAÏ EMINESCU

par ZOÉ DUMITRESCU-BUŞULENGA

En Mihaï Eminescu, la littérature européenne reconnaît le dernier des grands romantiques, un poète dont l'existence et l'œuvre conservent les contours caractéristiques du drame de l'artiste romantique. Par son aspiration incessante à un plan de vie supérieur, au point de vue éthique aussi bien qu'au point de vue artistique, par sa recherche passionnée de la vérité et par son refus intransigeant du compromis, Eminescu s'est trouvé sans cesse en conflit avec le monde de son temps, auquel il opposait son non-conformisme, sa sincérité devant les faits de vie et l'altitude de sa pensée.

Alimentée par les souvenirs de 1848 de son professeur préféré, Aron Pumnul, sa jeunesse est celle d'un quarante-huitard enthousiaste, vivant intensément les épisodes d'une dynamique sociale remarquable sur le plan européen : le Risorgimento italien autour des années 60, puis, à l'époque de ses études à Vienne, la Commune de Paris. Toute la création du poète, du temps de sa jeunesse, est remplie de cette passion de révolté, de cet esprit de *Sturm und Drang* (nous avons en vue les poèmes *Horia* et *Andreï Mureşan*, *les Jeunes corrompus*, *Ange et démon*, *Empereur et prolétaire*), qui culmine dans *Génie solitaire*, le roman de la révolution de 1848 en Transylvanie. C'est maintenant, pour Eminescu, le culte des révolutionnaires de 48, comme en fait foi, entre autres témoignages, le poème *les Epigones*. Cette première phase de la pensée et de la création éminesciennes marque un intérêt majeur pour les idées et la culture des peuples européens en lutte pour la liberté. Ainsi que nous le montre à son tour le critique et l'historien littéraire Garabet Ibrăileanu (1871—1936) dans son *Esprit critique dans la culture roumaine*, la France et l'Italie retenaient fortement l'attention du jeune homme qui voyait alors dans Victor Hugo le « barde de la liberté » et s'abreuvait aux sources romanes par l'intermédiaire des romantiques français qu'admiraient et cultivaient les maîtres roumains Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu et Dimitrie Bolintineanu. Mais la défaite successive des révolutions mène le poète graduellement, à l'idée qu'il est impossible d'intervenir dans la vie sociale et morale, où — il le croit de plus en plus — règnent le mal et l'égoïsme. Sans doute faut-il ajouter à tout ceci le lourd fardeau des déceptions personnelles précocement éprouvées et des humiliations subies, qu'il exprimera plus tard d'une manière si poignante dans *les Epîtres*. Dans de pareilles circonstances, la connaissance de la philosophie de Schopenhauer, expression d'un moment de fatigue et de déception (ce qui explique son succès, en Allemagne, après 1861) est décisive pour Eminescu. Le désenchantement éminescien se fait jour et s'accentue sous l'influence conjuguée de tous ces facteurs, ce qui détermine chez le poète une orientation vers le « mythe archaïque », vers l'époque des Daces et celle du Moyen Age considérées comme Ages d'or. Cette transition de la révolte titanesque au conservatisme ou à la métaphysique se retrouve dans le romantisme européen et, surtout, au sein de la première génération des romantiques anglais. Moins accentuée chez Wordsworth, l'attitude apparaît des plus évidentes chez Coleridge et Southey. Ce qui différencie cependant Eminescu des romantiques anglais, c'est la constance de ce que j'appellerais *la passion démophile*. Son attachement envers le peuple, son amour de la « gent de pauvreté », du paysan et des classes « positives » qu'il voit de plus en plus opprimées par le capitalisme croissant, allait durer toute sa vie et former d'ailleurs la substance permanente des articles politiques publiés à partir de 1877 dans *Timpul* (le Temps).

En grandes lignes, l'étape suivante se laisse diviser en romantisme et en néo-classicisme. Fortement influencé par le folklore roumain et par le romantisme allemand qu'il a très bien connu, Eminescu acquiert une vision poétique plus limpide et donne une grande transparence à la substance de sa sensibilité, tandis que l'expression prend des inflexions de plus en plus musicales. Une nature édénique — qui n'est autre que la nature roumaine, transfigurée selon les modèles du folklore — pénètre dans son univers et l'enrichit de la rare fraî-

cheur de certains plans d'existence auxquels il ne cesse d'aspirer. A son tour, le folklore même apparaît sous d'innombrables hypostases, pour demeurer jusqu'à la fin le modèle de la perfection et la garantie du contact avec les sources immortelles du génie populaire.

Du *Pauvre Dyonis* à *Hypérion*, s'exprime un même problème philosophique, celui de la condition humaine et, plus particulièrement, celui du génie impliqué dans l'interprétation romantique de certains mythes (Lucifer et Hypérion) où la solution réside dans la consolation par la connaissance absolue, qui, dans la jeunesse, s'accompagne d'amour, pour s'en dispenser à la fin (au prix de quelles souffrances !). A mesure qu'il s'avance vers la maturité, Eminescu s'imprègne de l'idée de la perfection classique : « L'œil du monde antique » signifie pour lui la perfection suprême ; de tout temps, d'ailleurs, Homère a été pour le poète roumain (avec Kalidasa et Shakespeare) l'un des idéaux à atteindre. En vérité ses dernières œuvres expriment l'aspiration au classicisme, autant par la tendance à objectiver ses souffrances personnelles que par la modération apportée aux violences romantiques, aspiration qui se réalise sous la double influence des modèles classiques et du folklore, celui-ci étant considéré par Eminescu comme la source classique par excellence.

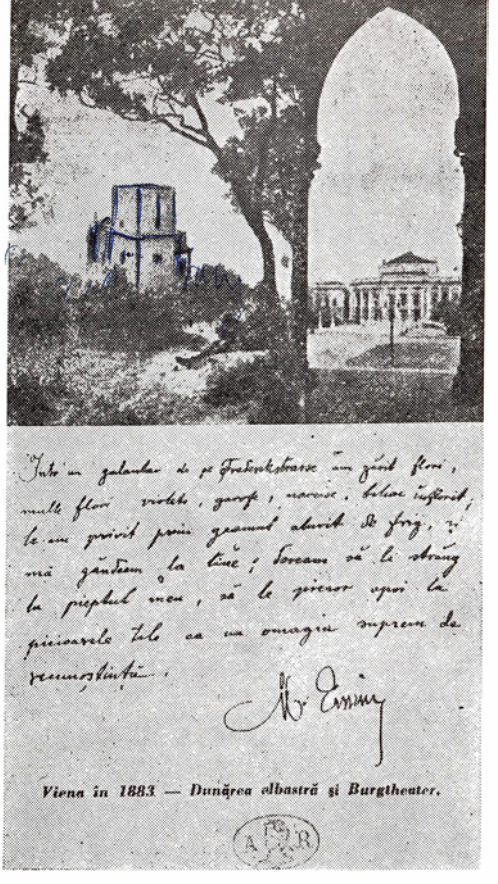
Néanmoins, dans son ensemble, l'œuvre d'Eminescu est parmi les plus typiques du romantisme européen. Elle est née, d'une attitude caractéristique pour le romantisme, d'une dimension de cet esprit : l'aspiration absolue à une maîtrise démiurgique du monde. De là, dans sa jeunesse, cette impulsion vers le renversement et la reconstruction du monde, puis, en pleine maturité, vers sa domination par la connaissance philosophique, par la connaissance absolue.

Aidé par un génie des plus féconds et par une vaste culture, Eminescu s'est créé une vision du monde profondément originale qui, tout en l'unissant aux créateurs romantiques, le singularise parmi eux. Conférant aux lois objectives du monde des dimensions cosmiques, il s'est adressé au folklore et aux mythes immémoriaux pour édifier un univers propre qui vit dans chaque fragment de son œuvre, soit publié de son vivant, soit posthume.

De la cosmogonie à l'Apocalypse, du commencement du monde à sa fin, le poète a observé les nombreuses hypostases de la vie dans la plupart de ses éléments. En tant que sources fondamentales de la vie, le ciel et la mer ont été le plus constamment mis à contribution. Il a disposé des astres pour les audacieux vols cosmiques que son imagination a entrepris au plus profond des abîmes de la création, car il a exploré « avec une imagination gigantesque » les espaces intersidéraux ; einsteinien avant la lettre, il a mesuré les distances en années-lumière (*A l'Etoile*), il s'est englouti avec Hypérion dans les galaxies et, altéré d'absolu (*le Pauvre Dyonis*, *Epître première*, *Hypérion*) il est parvenu aux abords du centre actif de l'univers. Non pas uniquement fasciné, comme tous les romantiques, par la nocturne et étrange lumière de la lune, il a souhaité libérer les forces créatrices du génie sur cet astre encore inexploré. Voici par exemple *le Pauvre Dyonis*, nouvelle fantastique qui, dans le romantisme européen, représente une manière inédite de traiter le mythe luciférien, à l'aide de recherches et de solutions spécifiques : le poète édifie sur la lune un monde nouveau, en essayant de compenser l'imperfection du seul monde qu'il connaisse et dans lequel il vit, par la multiplication des soleils et des étoiles de l'univers, par la création renouvelée d'une nature luxuriante, paradisiaque, au sein de laquelle le génie-mage se réfugie avec sa seule bien-aimée.

Poussé par cette soif de perfection, Eminescu a séparé le monde en deux zones : celle des êtres éternels avec lesquels l'avait familiarisé une philosophie néo-platonicienne ou gnostique, à moins que ce ne soient les mythes et les traditions des livres populaires qu'il connaissait si bien, et la zone des mortels, de ceux qui n'ont que « la chance d'une bonne étoile et la persécution du sort ». Au temps de sa téméraire jeunesse, il a puissamment aspiré à la zone des êtres éternels ; recherchant les causes premières, il a essayé de leur arracher leurs secrets, de réaliser des synthèses fondées sur l'histoire et la spiritualité roumaines (en partant de la philosophie dace, supposée apparentée à celle de l'Inde, pour arriver, comme je l'indiquais plus haut, au néo-platonisme et à la gnose). S'avouant vaincu à l'âge de la maturité, c'est la connaissance philosophique qui l'a consolé de son échec.

Comme tout grand poète, Eminescu a fait dans son œuvre une large place au temps. A la mesure des deux mondes, il a laissé s'écouler deux temps : l'un, cosmique, corrélatif à la création continue, l'autre, à la mesure des mortels. L'écoulement du macro-temps n'affecte pas l'existence suprême de ceux qui sont éternels et se meuvent sur un plan dépourvu de vicissitudes. En échange, le temps est la toute première source du drame de ce qui est mortel. Et à mesure qu'il avance en âge, Eminescu fait une plus large part à la méditation sur le temps, qui prend un timbre absolument spécifique dans le romantisme européen. L'énorme distance qui sépare l'enfance de l'époque de la perte de l'enfance est, mesurée en temps, écrasante pour le héros lyrique, qui, dans la poésie de la maturité, est hanté par ce sombre fantôme. Le temps fait aussi disparaître en lui le frisson du grand



Vienne en 1883 — le bleu Danube et le Burgtheater. Vue sur laquelle Mihaï Eminescu a noté : « Dans une devanture de la Frederikstrasse, j'ai trouvé des fleurs, beaucoup de fleurs : violettes, œillets, narcisses, lilas en fleur; je les ai contemplées à travers la vitre embuée par le froid et je pensais à toi; l'envie m'a pris de les serrer toutes dans mes bras pour, ensuite, les étaler à tes pieds en guise de suprême hommage de reconnaissance. »

secret cosmique, éprouvé d'habitude au crépuscule *(les Années ont passé)*. L'isolement, la solitude auxquels contribuent et l'écoulement des années et la perte de l'amour, résonnent tristement dans *Des flots du temps* où ceux qui se sont aimés se perdent comme des monades égarées dans la houle gigantesque, impitoyable, de ce temps ressenti avec une acuité déchirante. Mais parfois une tentative d'évasion, comme celle de *Près des peupliers impairs* suggère, par la conscience de la pérennité du génie, l'existence d'une autre dimension, éternelle pour sa part; rapportée à celle-ci, l'existence temporaire n'est que plus douloureuse.

D'ailleurs, l'attitude d'Eminescu devant le temps varie, philosophiquement parlant, selon que nous considérons l'époque de sa première jeunesse et celle de sa maturité désenchantée. Acharné contre le temps, comme tous les romantiques, il a usé des pratiques et des perspectives les plus variées pour le vaincre; il a voulu, comme les romantiques allemands, Hoffmann ou Novalis, annihiler ses effets néfastes sur l'homme. C'est ainsi qu'il a imaginé, lui aussi, des pratiques magiques (la fréquence du *mage* dans l'œuvre d'Eminescu étant une preuve de plus de ses aspirations de démiurge. comme dans *le Pauvre Dyonis*, *l'Histoire du mage voyageur dans les étoiles*, *les Revenants*) de même que l'idée antique de la métempsycose qui lui permet une promenade sans entrave sur les dimensions du temps, ainsi vaincu *(les Avatars du pharaon Tlà*, *le Pauvre Dyonis)*.

Plus tard, ses audaces de jeune démiurge ayant cessé, il a essayé de nier le temps, en montrant dans sa poésie que les dimensions du passé comme celles de l'avenir sont simplement illusoires et que toute l'existence se déroule dans un présent continu *(Avec demain, tu ajoutes à tes jours)*. Tour à tour, la philosophie bouddhiste et celle des néo-platoniciens, puis Kant et la philosophie romantique allemande, de Fichte et Schelling à Schopenhauer, lui ont donné la satisfaction d'étudier des constructions difficiles et savantes qu'il a exprimées dans ses vers, en une synthèse de pensée personnelle, lourde de sens et d'idées. Eminescu est à tel point un poète penseur en premier lieu, un poète d'idées, qu'aucune des hypostases folkloriques de sa poésie, même sa poésie érotique (prépondérante cependant dans le cadre général de l'œuvre) n'est dépourvue du sceau de la pensée, de la signification philosophique.

La zone de rencontre permanente du poète et de son peuple, celle où Eminescu n'a jamais cessé d'évoluer, depuis son adolescence jusqu'au seuil de l'anéantissement, c'est le folklore. Dans le dessein de ressusciter un Moyen Age disparu de longue date ou de rafraîchir de pittoresque les sources de la poésie nationale, le romantisme anglais et le romantisme allemand avaient largement utilisé le folklore, en prose ou en vers. Eminescu, lui, par un instinct très sûr, a découvert le folklore de bonne heure. au temps de son adolescence, il y a même grandi, étant donnée son enfance presque pareille à celle d'un fils de paysan.

Pour Eminescu, le folklore est devenu une école fréquentée sans interruption et où il a appris une sagesse spécifique, la philosophie de son peuple ainsi que la parfaite clarté de la forme. A la différence d'autres romantiques européens, Eminescu a essayé de s'intégrer totalement au mode de création populaire, à la souche esthétique et philosophique de son peuple en pénétrant profondément, au prix d'un dur labeur, dans le folklore. C'est ainsi qu'à partir de 1869—1870, son œuvre est traversée par toutes les espèces de folklore et par tout ce qui

en forme les éléments constitutifs. Lorsqu'il a publié le conte du *Prince-Charmant de la larme*, il était sous le coup des réminiscences du fantastique romantique allemand; il l'était également lorsqu'il achevait son *Călin — feuilles de conte*, où il me semble discerner certains reflets d'une récente lecture du roman de Novalis: *Henri d'Ofterdingen*. Mais tout cela est passé à travers un filtre authentiquement roumain et une indubitable et solide vision autochtone. Et dans sa poésie d'amour de la période lumineuse, le paysage et les personnages sont comme enveloppés de légendes populaires (*la Reine des contes, Le Prince-Charmant-du-tilleul, le Conte du tilleul*, etc.).

Dans la poésie d'inspiration folklorique, la méditation du poète sur le temps et sur la vie humaine prend une forme tout à fait insolite pour la littérature romantique universelle. Dans une poésie comme *Revoir*, aux questions admiratives de « l'errant » qui revient dans ses forêts natales: « Ô forêt aux ruisseaux fins / Le temps passe, le temps vient; / Tu fus jeune et le demeures / Et rajeunis d'heure en heure ! ». La forêt répond sur un ton de supériorité indifférente: « Que m'est le temps? Par les âges / Aux lacs l'étoile voyage . . . » Pour le bois, génie éternel aux yeux du romantique roumain, le temps ne s'écoule pas, il n'a aucun pouvoir. Mais ceci, sur la toile de fond de l'éternité de la nature selon Rousseau, Herder ou Schiller: « L'homme seul est en déroute / Et parcourt la terre toute . . . » ce qui évidemment crée une opposition dramatique de plus pour la condition humaine prisonnière du temps.

Originale aussi s'avère la contribution d'Eminescu au romantisme européen dans la poésie d'amour, à cause surtout des idées qui s'y rattachent et des implications philosophiques dont l'amour s'accompagne pour lui. Comme un corollaire à sa recherche de l'absolu, le poète a essayé de se réaliser totalement dans l'amour. Cette fonction supérieure, suprême, de l'amour se manifeste sous plusieurs formes, pour accompagner le poète en tant que révolté (*Ange et Démon, Génie solitaire*), en tant que promeneur parmi les étoiles et démiurge (*le Pauvre Dyonis*), mais surtout en tant qu'artiste et créateur (*IV*e et *V*e *Epîtres*). L'amour joue un grand rôle dans la personnalité d'Eminescu, mais associé aux activités intellectuelles et spirituelles les plus hautes. Dans ce sens aussi, nous en trouverons des équivalences philosophiques dans la poésie d'amour du « dolce stil nuovo » où la « donna angelicata » transforme en acte le potentiel intellectuel, moral et spirituel de l'artiste, ou encore chez Goethe, où « Das ewig Weibliche » se confond avec l'idée néo-classique de « belle âme » incarnée dans quelques femmes de *Wilhelm Meister* ou d'*Iphigénie en Tauride*, bienfaisantes pour l'homme qui se trouve à leurs côtés.

Chez Eminescu, la femme-ange apparaît dès le début de sa carrière poétique. signe de l'immense confiance qu'il avait en la femme et, surtout, de sa foi quant au rôle de l'amour pour le créateur. Il a conféré à la femme un noble rôle et une dignité unique et l'a associée, par la parfaite pureté et le pouvoir d'affection qu'il lui supposait, à son œuvre de démiurge. Ce n'est que lorsque s'accomplit sans retour son drame individuel d'amour malheureux qu'il renonce, subjectivement et plein de tristesse, à l'idée philosophique de la femme appelée à découvrir ou à déclencher les forces spécifiques du créateur.

En ce qui concerne la technique du vers, la poésie éminescienne de la maturité occupe une place qui s'avère une fois de plus intéressante et originale dans la poétique romantique. Je parlais plus haut de son chemin créateur: à ses débuts, marqués par une sorte d'impétueux Sturm und Drang, il s'orienta vers la musicalité et un type d'images clarifié surtout par le contact avec le romantisme allemand; plus tard, il évolua vers un néo-classicisme où la grandiloquence romantique est de plus en plus tempérée, tout comme l'expression de la souffrance personnelle qui prend des tons fins, veloutés. Mais à la différence des autres romantiques, il existe chez Eminescu — comme le montre le professeur hongrois Laszlo Gáldi — une évolution vers de nouvelles valeurs de l'expression poétique, ouvrant la voie à une technique de suggestions musicales maximales, comme chez les symbolistes, mais sans renoncer à l'accessibilité. Des poésies comme *Et si*, certains sonnets (tout particulièrement *Lorsque se tait la voix même des pensées* ou le grand poème *Hypérion*) atteignent les grandes altitudes de l'expression poétique, d'autant plus que les significations les plus profondes des idées, intensifiées par la perfection du mot devenu essentiel, se communiquent parfaitement.

Tous les motifs du romantisme européen se retrouvent donc dans le destin d'Eminescu et dans sa poésie, véritable univers d'idées et d'images, univers unitaire, personnel, bien que toutes ces idées et tous ces motifs aient circulé avant lui durant près d'un siècle de pré-romantisme et de romantisme. Mais ils lui appartiennent totalement par leur fusion finale dans le creuset d'une vision personnelle du monde, exprimée par ce que nous appelons, en termes très généraux: « le style éminescien ». C'est en renouvelant chaque motif, en l'intégrant à une conception, à une vision neuve et originale, en le chargeant de valences nouvelles, ouvertes aussi bien aux données de la culture nationale qu'à celles de la culture universelle, que tout grand poète s'affirme.

Et Eminescu est l'un de ceux-ci.

LE RÉALISME — DÉTERMINATIONS SPÉCIFIQUES

par GEORGETA HORODINCĂ

Le réalisme roumain est né dans la seconde moitié du XIXe siècle, plus précisément en 1863, après la parution du roman de Nicolae Filimon *Parvenus d'hier et d'aujourd'hui* ou *Bon chien chasse de race*, publié dans l'une des meilleures revues de l'époque, *Revista Română* (La Revue Roumaine) dirigée par Alexandru Odobescu, érudit, archéologue passionné, prosateur attiré par les sujets historiques, et essayiste de grande classe. Cela se passait sous le règne de Cuza Vodă, donc peu de temps après l'Union des deux Principautés, la Moldavie et la Valachie, en un seul Etat, union dans laquelle s'incarnait l'idéal national et la volonté d'indépendance du peuple roumain. Par un processus de lente maturation, ce penchant pour le passé historique et pour la vie présente de la collectivité nationale, encouragé avec un élan romantique par la génération des révolutionnaires de 48, devenait peu à peu une réalité littéraire indiquant que nous prenions connaissance de nous-mêmes, de ce que nous étions et de ce que nous voulions être.

Des siècles durant, notre espace géographique a été le théâtre de la rivalité de trois grands empires voisins qui se disputaient le droit de nous annexer, de nous administrer ou, tout au moins, de garder chacun les Pays Roumains dans sa sphère d'influence. Lorsque la jeunesse des écoles eut vent des idées révolutionnaires qui hantaient une Europe alors aux approches de l'année 1848, et que la naissante et chétive bourgeoisie autochtone, unie à la couche des hobereaux commença à réclamer ses droits, la grande masse du peuple sur laquelle pesait tout le poids du joug étranger, et qui aspirait à la réalisation de ses idéaux de justice sociale et nationale se mit en marche. La révolution de Tudor Vladimirescu (1821) qui marqua la fin de l'époque des Phanariotes, apogée du byzantinisme administratif et diplomatique; celle de 1848, qui mit fin au «Règlement Organique»; l'Union des Principautés réalisée en 1859; la conquête de l'indépendance nationale, en 1877 — tous ces grands actes constitutifs de la Roumanie en tant qu'Etat moderne, digne de l'Europe du XIXe siècle, furent réalisés avec la participation pleine d'abnégation et d'héroïsme des masses populaires à qui revenait le plus dur de la lutte pour l'idéal de liberté nationale, mais qui nourrissaient l'espoir de voir aboutir leurs légitimes revendications, entre les frontières d'un Etat souverain. En dépit des progrès réalisés au moyen des réformes sociales et politiques obtenues au cours du XIXe siècle et immédiatement après la première grande guerre, la révolution bourgeoise-démocratique, dont l'aube datait de 1821, n'allait être parachevée qu'en 1945—1946, au prix de la lutte de la classe ouvrière qui en a fait le prélude nécessaire de la révolution socialiste.

Grâce aux conditions historiques qui ont présidé à la fondation de notre Etat national, le réalisme roumain a porté, dès sa naissance, son empreinte propre. Si, par réalisme, nous entendons en premier lieu la création artistique dans laquelle la subjectivité de l'image, l'individualité des phénomènes ou des destinées humaines se constituent en une inhérence de l'objectivité, en exprimant les déterminations sociales et historiques essentielles d'une époque, nous ne trouverons rien d'étonnant au fait que le réalisme roumain ait trouvé ses buts propres et les moyens adéquats sans contredire l'universalisme de tout art authentique; il a cherché, au contraire, à lui conférer de la force comme revers d'une particularité profondément significative, afin qu'il en ressorte un réflexe généralisateur. Au début, le personnage principal du réalisme roumain est le parvenu, sur lequel se concentre le tir de l'esprit critique avec une violence qui trahit la partialité de l'artiste allant au besoin jusqu'à la caricature. Si, avec le temps, la scène du roman se peuple de représentants de toutes les

classes sociales, le parvenu, ou, dans le langage du peuple, le « ciocoï » — celui qui, passant dans une classe supérieure, renie ses origines, sa parenté, ses mœurs et s'efforce de s'exprimer en des termes conformes à ses nouvelles relations sociales (ce qui lui fait maintes fois écorcher les mots et fournir de la sorte un moyen sûr de caractérisation littéraire) — demeure constamment le personnage détestable, dans lequel les écrivains voient le principal ferment dissolvant de l'ordre et des mœurs. Sans doute la vitupération de l'arriviste n'est-elle pas une découverte propre au réalisme roumain. Mais la position centrale que ce personnage détient depuis les débuts de notre réalisme (nous pouvons dire qu'il est né en même temps que lui), l'attention dont il est constamment l'objet et surtout le fait qu'il constitue l'hypostase sous laquelle les écrivains présentent le bourgeois (ou encore les couches qui, dans la société, occupent une place « inutile » entre deux classes reconnues comme « légitimes»: celle des paysans et celle des boyards), nous signalent l'existence de carcatéristiques plus profondes. La bourgeoisie roumaine est née en grande partie de l'érosion de la grande propriété foncière par ceux qui étaient chargés de l'administrer ou par les fonctionnaires de l'appareil d'Etat phanariote, pour lesquels l'imposture et l'arbitraire étaient monnaie courante. N'oublions pas que la pression d'un empire de type féodal asiatique, comme l'était l'empire ottoman, avait sérieusement grevé le développement économique et social des Principautés roumaines, en y maintenant un appareil administratif parasitaire, fondé sur le principe du favoritisme et investi de pouvoirs discrétionnaires sur la population. Depuis le prince-régnant recruté parmi les fonctionnaires grecs (le Phanar) de la Porte ottomane jusqu'au dernier commis, toutes les dignités, toutes les fonctions d'Etat étaient achetées; les détenteurs de ces fonctions, devant répondre aux prétentions exorbitantes de ceux qui occupaient un poste supérieur au leur et, de plus, gagner eux-mêmes le plus possible, s'acharnaient, par le vol, les abus, la contrainte sur ceux qui se trouvaient en dehors de la hiérarchie. Dans un monde pareil, le symbole de la vraie richesse demeura longtemps la propriété foncière — en roumain la « moşia », où le travail est exécuté par les paysans serfs (ce n'est que sous le règne de Cuza que les serfs furent affranchis) ou bien selon le système de l'affermage; aussi les marchands enrichis, les fonctionnaires corrompus, les régisseurs malhonnêtes, les paysans cossus et ambitieux aspireront-ils à se substituer à l'aristocratie de vieille souche, à s'emparer des terres des boyards ruinés, en les aidant au besoin à précipiter leur faillite.

Dans ces conditions, la littérature n'a pu saisir le type du bourgeois dans sa posture favorable de porteur de tendances sociales avancées et de propagateur des droits de « l'Homme ». Ce n'est que chez les écrivains transylvains, depuis Ion Slavici, pour continuer dans l'entre-deux-guerres par Ion Agîrbiceanu, Pavel Dan, Liviu Rebreanu, dont le filon se prolonge aujourd'hui dans les œuvres d'écrivains appartenant à des générations plus jeunes, comme Titus Popovici, Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, Ion Lăncrănjan, que l'on voit apparaître une bourgeoisie roumaine consciente d'elle-même et patriote, portant haut, alors qu'elle se trouve encore appartenir politiquement à l'empire Autriche-Hongrie, « le flambeau du roumanisme » et militant pour la réunion de la Transylvanie au pays. La duplicité précoce de la jeune bourgeoisie des Principautés, ses penchants capitulards et conservateurs, l'infamie des Phanariotes, ont rapidement mis en évidence le type douteux du parvenu, devenu le personnage le plus souvent mis en relief par le réalisme. Si le théâtre de Vasile Alecsandri exerce sa satire, comme le remarque très judicieusement le grand critique Garabet Ibrăileanu, sur les tendances annonciatrices de nouveautés et de liberté, en ironisant ceux qui en sont porteurs et qu'il considère comme autant de corrupteurs de langue et de mœurs, chez Nicolae Filimon, les « parvenus d'aujourd'hui » aussi bien que ceux « d'hier » sont marqués au fer rouge pour la férocité avec laquelle ils veulent tout accaparer, pour la passion de posséder qui dévore en eux tout sentiment humain, y compris l'amour de la patrie. Dinu Păturică, le personnage central du roman *Parvenus d'hier et d'aujourd'hui* a pour mission de cumuler en lui toutes les scélératesses d'une couche autochtone qui, sous le règne des Phanariotes, faisait son ascension, en se servant habilement et avantageusement des moyens perfides du byzantinisme. La spoliation du « ciocoï » d'hier, le Phanariote Tuzluc, par celui d'aujourd'hui, Dinu Păturică, qui, lui, est autochtone, s'effectue selon les règles suivies par le premier pour faire fortune, avant de se laisser aller aux délices de la « bonne vie » et aux débauches sardanapalesques. Cette rivalité entre parvenus, l'un étranger, l'autre autochtone, s'achève sur la victoire de ce dernier, c'est-à-dire celle de Dinu Păturică, pour lui permettre de fomenter un acte de trahison envers son pays: en échange de la promesse d'être nommé « caïmacan » (régent) de Craïova, Dinu Păturică fait tuer Tudor Vladimirescu, le grand héros révolutionnaire, dont le pouvoir devait s'étayer justement, sur l'éveil de la conscience nationale au sein de la bourgeoisie naissante. Ce geste marque l'acte de naissance littéraire, en Roumanie, du type du parvenu, capable des plus odieuses, des plus abjectes tractations qu'il pratique sans la moindre hésita-

tion, sans la moindre faiblesse. Dans tout un cycle de romans *(la Vie à la campagne)* qui s'inspirent du modèle tolstoïen de *Guerre et paix*, Duïliu Zamfirescu met à contribution la leçon de Filimon et crée un autre type de parvenu, celui qui prend à ferme les terres des gros propriétaires fonciers; à la différence de Dinu Păturică, qui était instruit et obséquieux, Tănase Scatiu est inculte et grossier, mais tout aussi avide que lui et patriote du même acabit. Le roman roumain de l'entre-deux-guerres a parachevé la figure de ce personnage qui aurait dû illustrer le caractère contradictoire du progrès, ce qu'il a d'aliénant en même temps que son côté de renouveau historique effectif; mais, par la force des circonstances, l'ambitieux n'a eu chez nous ni l'inépuisable vitalité d'un Rastignac ni le charme d'un Julien Sorel. La variante dans laquelle se trouve réunie toute la dépravation et toute la fange d'un héritage funeste, s'épanouissant comme une fleur vénéneuse, porteuse de miasmes pestilentiels fatals, nous est offerte sans aucun doute par Pirgu, personnage du roman de Mateï Caragiale intitulé *les Seigneurs du vieux castel* (1929). Les « ciocoï » d'hier sont ici deux aristocrates dont le sang méditerranéen (grec et turc), mêlé de longue date au sang autochtone, coule, épuisé, dans leurs veines de derniers rejetons d'une gent autrefois pleine de fougue et d'énergie. Grand admirateur de l'aristocratie, qui, dans l'Europe tout entière, se dirige vers un inévitable déclin, le narrateur se joint à eux. Ils forment à eux trois avec, au cœur, le regret de leur siècle d'élection, le XVIIIe, si tragiquement achevé dans les convulsions de la Révolution Française, un triumvirat de survivants des « Seigneurs du vieux castel ». Mais celui qui mène les trois bohèmes débauchés, libertins indolents et abjects, qu'un élan obscur pousse à la déchéance, c'est Pirgu, fils de faubouriens. Il les promène à travers le Bucarest de 1910, où les mœurs orientales ou balkaniques, comme on le disait, se mêlent au raffinement occidental, il fouette leurs sens par le spectacle d'une débauche sombre et fantastique et le « parvenu d'aujourd'hui » les entraîne par ses contorsions de bouffon, vers un dénouement tragique. Un reflet symbolique de guillotine du destin, réservé à l'aristocratie, couronne le front vulgaire de l'exécrable Pirgu, le quatrième « seigneur » que l'on retrouve après la première guerre mondiale, politicien marquant et multimillionnaire. A côté du héros de Mateï Caragiale, la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres nous offre Naë Gheorghidiu et Fred Vasilescu Lumînăraru, personnages des romans de Camil Petrescu *(Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*[1] et, respectivement, *le Lit de Procuste)* où le cynisme pragmatique de l'un et l'ignorance crasse de l'autre, transformée en complexe d'agressivité vindicative, donnent des leçons aux intellectuels démunis de ce qu'ils nomment le sens des réalités, en fait, le sens du compromis avec le monde de l'argent. Pour sa part, la grande romancière Hortensia Papadat-Bengescu a créé un nouveau type de parvenu, auquel elle a insufflé la force de son talent: il s'agit de Lică, *le Troubadour*, le jeune héros qui, de l'embrouillamini d'une histoire sinueuse et confuse, se hausse sur la scène politique et mondaine de l'entre-deux-guerres. On assiste à la montée de ce Don Juan de barrière, tout au long d'un cycle de romans dédiés à la famille Halipa; au bras d'une « marchande de farine » devenue princesse par son mariage, il parvient au rang de député. Autour de toutes ces figures de parvenus joue le nimbe levantin de l'ascension d'un serviteur de boyard, armé de toupet et d'insolence, très satisfait de lui-même, d'une rapacité féroce et d'un insatiable appétit de jouissances de toutes sortes.

A l'arrivisme, les écrivains roumains ne se sont pas contentés d'opposer leur mépris acide, mais, en fonction de leur idéologie, ils ont suggéré diverses solutions « sociales », cristallisées en autant de teintes littéraires. Le réalisme a embrassé le classicisme lorsque le parvenu paraissait aux yeux de l'artiste un « caractère » éternel, selon la conviction de Nicolae Filimon; il a embrassé le romantisme lorsqu'une patine satanique recouvrait des figures maléfiques. Lorsque la sympathie de l'écrivain, comme c'était le cas pour Mateï Caragiale, est allée vers la classe en décomposition de la noblesse, le réalisme s'est conjugué à un pessimisme, terre d'élection des fleurs, à la beauté baudelairienne, du décadentisme. Opposant la rigueur de l'intellectuel qui « a vu l'idée » à un arrivisme sordide, Camil Petrescu confère, lui, une aura de froide lucidité, à la minutie avec laquelle, implacable, il analyse les dilemmes qui, dans ses romans et dans ses pièces de théâtre, acquièrent le sens d'une incompatibilité existentielle entre le héros de l'intellect et les adeptes des voluptés charnelles non censurées par la salubre intervention de la pensée.

Dans la constitution du réalisme roumain, au moment où la force et le rôle historique des masses populaires sont devenus sensibles, c'est tout un filon qui s'est offert à l'écrivain, nanti cette fois d'un point d'appui moral plus ferme et d'une perspective élargie du développement social, lui permettant de mettre en question l'organisation tout entière de la société. Dans sa nouvelle devenue classique: *Alexandru Lăpuşneanu* (1840), C. Negruzzi nous

---

[1] Paru dans la *Revue Roumaine* n° 4/1956

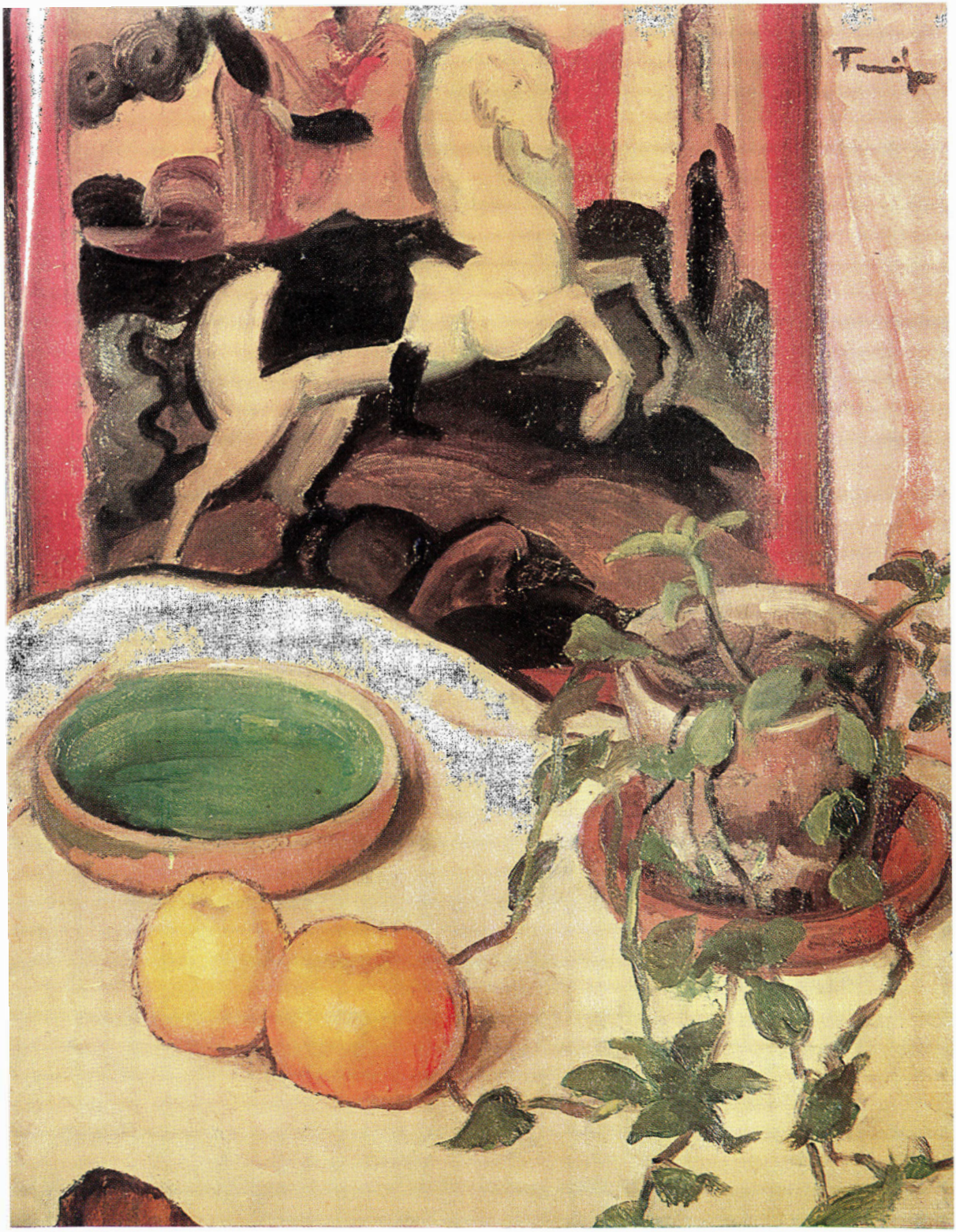
montre le prince-régnant de ce nom, qui, au cours d'un festin, pour éviter la trahison, coupe la tête des grands seigneurs qu'il a invités; à l'unique survivant dont la mort est exigée à grands cris par une horde de miséreux, il répond qu'il est vain d'invoquer le manque d'intelligence de la foule: « Ils sont bêtes, mais nombreux », s'exclame le despote féodal qui, par opportunité, livre Moțoc à ceux qui, à bout de souffrances, réclament la tête de leur persécuteur. Ce même rôle de force, avec un sens de la justice encore confus, est joué par le peuple dans le roman *Parvenus d'hier et d'aujourd'hui* sous le balcon d'un autre prince-régnant, où il réclame la punition d'un autre coupable. Cependant, sous l'influence de la littérature populaire, les véritables héros des masses ne tardent pas à être mis en évidence. En transcrivant les contes populaires que tout enfant il avait entendus dans son village, un instituteur destiné tout d'abord à la prêtrise, Ion Creangă, prête, en artiste original, une verve endiablée et réaliste à des héros folkloriques traditionnels *(la Belle-mère aux trois brus, la Bourse aux deux liards, Nègre-blanc)*. Plus tard, couchant sur le papier ses *Souvenirs d'enfance*, le même Ion Creangă fait sortir de l'anonymat tout un village moldave sur la scène duquel apparaissent pour la première fois des hommes du peuple, dans le rôle d'authentiques personnages littéraires, peints avec un sens évocateur remarquable. Immense réserve de ressources, la littérature populaire allait offrir à Ion Luca Caragiale, le grand écrivain, la possibilité de renouveler les couleurs de la palette dont il se servait pour fustiger sans pitié aucune et sans aucun espoir de salut la connivence des libéraux et des conservateurs, tout aussi démagogues et tout aussi infâmes les uns que les autres. Ses pièces *Une lettre perdue, Une nuit orageuse, Le Sieur Leonida face à la réaction*, sont un sommet du réalisme critique fondé sur l'observation attentive d'un phénomène social et politique traduit par l'enchevêtrement des intérêts de la bourgeoisie et de la grande propriété foncière, formant une alliance camouflée mais solide. Cette alliance — qui a empêché l'application des réformes, et qui a favorisé la versatilité, le manque de principes dans la vie politique dont le déroulement s'effectuait à un niveau superficiel, sans la participation effective des classes moyennes, et encore moins des masses populaires — a trouvé en Caragiale un critique inégalable. L'observation des héros de ses célèbres *Moments* n'était pas faite pour guérir Caragiale de la misanthropie que lui inspirait le triste spectacle dévoilé dans la satire douloureuse, parce que totale, de *Une lettre perdue*. Ceux qu'il désigne sous le nom générique de Mitică sont des bourgeois sympathiques, bavards, pleins de bonhomie, grands stratèges de café, donc, pratiquement inoffensifs dans leur solide conformisme. C'est encore par l'intermédiaire de la littérature populaire qu'a fait son apparition, dans la famille des héros de Caragiale, un autre type de personnages, de provenance folklorique; c'est d'elle aussi que procèdent les événements fantastiques, de source orientale parfois, contés dans *Kyr Ianulea*[2] ou *l'Auberge de Mînjoală*, dont le dessein ou tout au moins l'effet, est de constituer une ambiance sociale et morale opposée au climat bourgeois et petit-bourgeois de ses pièces de théâtre et de la plupart de ses esquisses. Aux drames provinciaux des nouvelles comme *Péché* ou *Un Flambeau de Pâques* s'est ajoutée *le Malheur*, pièce où des gens simples détiennent le rôle de grands héros tragiques. Par l'intermédiaire des contes, des anecdotes (qui fournissent la structure de nombreuses esquisses et nouvelles) et d'autres genres satiriques ou moralisateurs, le réalisme roumain est devenu particulièrement mobile; il s'est accoutumé à examiner les conditions de vie des masses laborieuses avec une liberté où la verve le disputait à l'esprit protestataire. Le fait, pour les écrivains, d'être familiers à d'autres genres, comme la ballade et la légende, en poésie et le conte de fée pour la prose, pour le mythe en général, a conféré au réalisme roumain une teinte à part et une certaine tendance à projeter les modestes événements humains sur le firmament des cycles cosmiques et à accorder aux héros des dimensions et des pouvoirs symboliques. Après avoir acquis une érudition de savant à force d'étudier les chroniques et l'histoire nationale, le folklore, les sources de notre civilisation populaire, les mythes et les religions primitives, Mihaïl Sadoveanu a donné à l'immense édifice qu'il a construit: romans, nouvelles et contes, une inappréciable couleur archaïque, en plongeant les racines historiques du peuple auquel il appartenait, dans la légende et le mythe. A l'image démoralisante des injustices sociales, de la platitude du bourgeois content de lui, de la lâcheté stylée dont faisaient montre nombre de boyards sans vigueur et incapables, le grand écrivain a opposé la seule réalité humaine durable et encourageante: la vie du peuple. En peignant avec réalisme tout ce qui attristait son âme de démocrate sincère et constant, Mihaïl Sadoveanu s'est en même temps employé à donner à ce peuple, au-delà des difficultés qui ne sont que temporaires, à ce peuple que les vicissitudes d'une histoire mouvementée ont fait vivre longtemps sous l'oppression, le sentiment de son éternité et de sa noblesse. Dans des romans comme *le Hachereau, le*

Voir page 22

Rameau d'or, *les Frères Jder* il a arraché aux brumes du passé des héros de ballade et de mythe, en proposant leur immortel exemple à l'âme durement éprouvée de ses contemporains. Il a été suivi dans cette voie par de nombreux écrivains unis à lui par de profondes affinités. Parmi ceux-ci, Vasile Voïculescu n'est pas des moindres; poète émérite, il publiait à la fin de sa carrière un roman et de nombreux contes parmi lesquels *Amin le pêcheur* est sans doute le meilleur. Dans l'esprit d'une vieille tradition, l'écrivain oppose aux hommes de la terre, de la nature, des eaux, ou aux « rêveurs », ceux qui représentent le progrès matériel, qui introduisent les nouveautés techniques et produisent par là une rupture humaine, inévitable mais douloureuse, une séparation d'avec le milieu naturel, un viol de ce milieu. Geste d'une protestation triomphale, aux résonances mythiques, le suicide d'Amin le pêcheur n'en reste pas moins un suicide.

Dans les œuvres des écrivains transylvains, le paysan apparaît dépouillé de toute adhérence fabuleuse ou folklorique, libéré des fadeurs qui avaient fait ravage sous la pression des courants idylliques rétrogrades (appelés tour à tour « le sămănătorisme » d'après le nom de la revue « Sămănătorul »—le Semeur—puis le traditionalisme). Parmi eux, le plus grand est sans contredit Liviu Rebreanu, auteur de deux romans d'une grande importance pour le réalisme roumain: *Ion* (1920) et *la Révolte* (1933). Dans le premier, le drame du héros titulaire, qui, selon la coutume paysanne millénaire doit résoudre par le mariage non seulement sa crise érotique mais aussi les questions matérielles de son futur foyer, prend les proportions d'une épopée de la lutte pour la terre. Comme la voix de la terre et celle de l'amour l'appellent dans des directions opposées, Ion, un garçon sans fortune, opte pour la première et entre en conflit aigu avec Vasile Baciu, qui, lui, est très riche. Dans un combat à mort, Ana, la fille de celui-ci et que Ion séduit par calcul, devient l'instrument dont les deux camps se servent avec un manque égal de scrupules. Mais comme l'instrument en question n'est pas dépourvu de sentiments humains, Ana abandonne la lutte, en mettant fin à ses jours. Libre maintenant d'écouter à nouveau « la voix de l'amour », Ion, vainqueur de Vasile Baciu, meurt à son tour de mort violente dans ce monde de passions obscures, instinctuelles. Avec *la Révolte*, Liviu Rebreanu brosse le tableau de la Roumanie du début de notre siècle, avec pour toile de fond la grande crise sociale que les sanglants événements de la révolte de 1907 ont révélée. Magistral lorsqu'il s'agit de peindre la psychologie de la foule, Rebreanu gradue l'accumulation des mécontentements au sein des masses paysannes, auxquelles il ne faut qu'un incident mineur pour exploser avec une force formidable, mais impossible à canaliser pour en faire une révolution organisée. Esquissée selon une typologie sommaire, les personnages du milieu rural prennent au moment des déchaînements collectifs confus, mais électrisants, une ampleur tragique bouleversante. L'auteur en profite pour intenter un procès général à la société, car les personnages représentant les hobereaux, les bourgeois ou les intellectuels définissent, par leur attitude devant la révolte — attitude violemment hostile, désapprobatrice ou encore prudemment compréhensive — la position de leurs classes respectives. A l'individualisation soulignée, les écrivains réservent un autre type de roman. Dans *la Forêt des pendus*, le lieutenant Bologa est le héros d'un dilemme profondément tragique, dont Liviu Rebreanu scrute l'évolution avec une science raffinée de la nuance psychologique. Citoyen de l'empire Autriche-Hongrie auquel il a prêté serment de fidélité, le jeune lieutenant est envoyé au combat lors de la première guerre mondiale contre sa communauté nationale, sur le front roumain. Le drame bouleversant du jeune officier s'achève sur sa condamnation à mort. La prédominance des thèmes paysans dans la littérature roumaine de l'époque s'explique très bien du fait qu'elle reflète une société dont l'évolution, dont la modernisation s'effectuaient sur un fond puissant de stabilité traditionnelle, de conservatisme rural. C'est ce qui explique pourquoi la littérature d'inspiration ouvrière a connu, comparativement, un développement plus pâle, de sorte que parmi les témoignages d'une réalité épique, ayant pour objet la situation et la cause du prolétariat, il n'y a guère, en dépit des sympathies déclarées de leurs auteurs, de réalisations marquantes. Cependant on ne saurait passer sous silence, à titre d'exemple, les romans de N. D. Cocea et les esquisses et les récits d'Alexandru Sahia.

Passant à la littérature des trois dernières décennies, il nous faut préciser que sa variété nous empêche de dresser l'inventaire des thèmes et des types qu'elle embrasse. Accentuons cependant que dans ses directions les plus importantes, la nouvelle littérature a continué les traditions réalistes, en les enrichissant de significations et de modalités artistiques nouvelles. D'autres orientations, comme par exemple, la prose symbolique *(l'Ange a crié* de F. Neagu), la prose mythique *(l'Hiver des hommes* de St. Bănulescu) ou encore de type joycien, ont remporté certains succès, sans que l'on puisse cependant parler d'œuvres qui par leur valeur artistique, puissent rivaliser avec les meilleures productions du réalisme. Plusieurs écrivains marquants de la littérature de l'entre-deux-guerres, continuant sur la lancée de leurs prédécesseurs, ont donné, à notre époque, des œuvres capitales pour leur carrière. C'est



NICOLAE TONITZA: Nature morte

VIDA GHEZA : Souvenirs d'enfance (II)

le cas de Mihaïl Sadoveanu qui avec son roman historique, *Nicoară Fer-à-cheval* a atteint un sommet du genre. C'est le cas de Camil Petrescu qui dans *Un Homme parmi les hommes*, a créé une véritable épopée de la révolution de 1848, dont le principal théoricien et le chef, Nicolae Bălcescu, prend figure, dans la vision de l'auteur, de grand héros tragique. C'est le cas de G. Călinescu, romancier aux penchants balzaciens, qui dans *le Pauvre Ioanide* et *le Bahut noir* a entrepris la peinture amère des classes que la révolution a écartées de la scène de l'histoire: la bourgeoisie et les vestiges de l'aristocratie. Auparavant, pendant la guerre, Ion Marin Sadoveanu, avait repris dans son roman *Fin de siècle à Bucarest* la peinture de l'époque des « Seigneurs du vieux castel » et réalisé une excellente fresque des ainsi-nommées mœurs balkaniques. Mais, de toute évidence, c'est aux jeunes générations qu'incombait la mission d'exprimer, non seulement la nouveauté de l'époque de l'après-guerre et des relations de type socialiste, mais aussi, à la lumière d'une compréhension sociale supérieure, les drames caractéristiques du passé. Lorsqu'en 1948 a paru le roman *Nu-pieds* de Zaharia Stancu, tout le monde a été d'accord pour constater qu'un réalisme âpre, rugueux et non exempt de cruauté se mêlait au lyrisme chez un écrivain plutôt connu jusqu'alors comme poète et qui offrait une vision originale des révoltes paysannes de 1907. Présentée sans la moindre pitié, sans la moindre indulgence « du genre patriarcal » à l'égard des grands propriétaires fonciers, ces révoltes sont pour Zaharia Stancu, l'occasion de mettre en pleine lumière de l'histoire le paysan danubien, cette fois fortement différencié. Bientôt, Marin Preda va nous donner, dans son roman *les Moromete*, le type du paysan contemplatif, « philosophe », débarrassé cependant de toute aura idyllique ou d'un folklorisme douteux. Ilie Moromete, doué d'une grande force intérieure, est un paysan qui doit affronter d'abord la brutalité des rapports capitalistes et ensuite les exigences sociales et morales liées à l'agriculture collectivisée. Plus tard, par ses romans *les Prodigues*, *l'Intrus*, *le Grand Solitaire*, Marin Preda a élargi son investigation à d'autres milieux sociaux, sans s'élever cependant à la hauteur de ses « Moromete »; peut-être, dans *l'Intrus* a-t-il cependant réussi à saisir certains éléments des conflits de l'époque actuelle. Sur la ligne du pittoresque balkanique de *Kyr Ianulea* et des *Seigneurs du vieux castel*, Eugen Barbu a écrit, dans *la Fosse* le roman des vieux faubourgs bucarestois, non sans adhérences au monde des filous et des apaches. *Le Prince*, du même auteur, nous ramène loin en arrière, au temps du règne des Phanariotes, époque dans laquelle l'auteur puise une prose précieuse, aux effets de style longuement élaborés, sur un fond de critique sociale vigoureuse. Dédié à la résistance antifasciste, un autre de ses romans, *la Chaussée du Nord*, est moins réussi. Une prose d'une grande force en matière de polémique, où sont exposés des conflits individuels d'une grande acuité, le « voyage souterrain » des courants idéologiques, nous est offerte par Paul Georgescu. Son roman *En descendant* ouvre le procès de la droite roumaine de l'entre-deux-guerres, dont les origines, profondément implantées dans le siècle précédent, sont dénoncées dans un « banquet », parodie de celui de Platon, avec une véhémence et une saveur littéraire remarquables. D. R. Popescu, misant sur des psychologies contorsionnées et bizarres suit, dans des romans comme *F*, *Chasse royale* ou *Face à la forêt de Tzébéa*[3], le destin de la paysannerie roumaine, confrontée avec les nouvelles formes de vie imposées par les terres mises en commun. Appuyant sur une pédale dostoïevskienne, Nicolae Breban étudie dans *l'Ange de plâtre* la psychologie d'un arriviste de type supérieur, subtil jusqu'au raffinement hypocrite, au point de s'identifier à son propre masque (la destruction du masque signifie par conséquent la sienne propre). Un autre représentant éminent de la jeune génération, Alexandru Ivasiuc, a évolué quant à lui, de l'essai, de l'analyse subjective d'un personnage unique *(Intervalle*, *Vestibule*, *Connaissance de nuit)* vers l'étude objective des mécanismes sociaux, dans *les Oiseaux*. Avec son dernier roman *l'Eau* il se rencontre avec Titus Popovici, auteur du roman *l'Etranger*, en ce qui concerne la formation de la conscience d'un jeune dans l'esprit de la lutte antifasciste, puis anti-bourgeoise; dans *la Soif* Titus Popovici fait revivre les combats de la paysannerie, conduite par la classe ouvrière, pour la réforme agraire. Enfin, avec Teodor Mazilu, dont la charge à l'adresse de la mentalité petit-bourgeoise occupe une place à part dans le contexte de la littérature actuelle, le réalisme contemporain se complète, dans la descendance de Ion Luca Caragiale, par l'esquisse satirique.

La variété des formes et des procédés dont se sert le réalisme contemporain afin de mettre en évidence les déterminations profondes, sociales et historiques, d'un monde en pleine formation, nous autorise à affirmer que la route de la grande littérature s'ouvre largement devant lui.

[3] Paru dans la *Revue Roumanie*, no. 2/1975

LE MOMENT DE L'AVANT-GARDE

par OVID S. CROHMĂLNICEANU

Les milieux d'avant-garde qui, partout dans le monde, se trouvent à l'origine du mouvement surréaliste se sont formés relativement tôt en Roumanie. Quand, en 1916, Tristan Tzara arrivait à Zurich où devait commencer l'aventure Dada, il venait de quitter un milieu roumain à préoccupations artistiques iconoclastes marquées. Ses amis, Adrian Maniu et Ion Vinea, étaient déjà les auteurs d'un nombre passablement important de textes que même un grand poète comme Tudor Arghezi, protecteur de toutes les audaces poétiques des années respectives, s'était difficilement décidé à publier dans son hebdomadaire « Cronica » (la Chronique) (1915). Ils avaient également réussi à scandaliser les esprits avec leurs collaborations aux revues « Noua revistă română » (la Nouvelle Revue Roumaine) (1915) et « Chemarea » (l'Appel) (1915). Dans ce milieu circulaient sous forme orale les morceaux de l'étrange Urmuz (1883—1923), véritable précurseur de la littérature de l'absurde, écrite vers 1910 sinon plus tôt. Tzara n'était pas venu à Zurich sans une surprenante préparation visant la construction de la « machine infernale », dont il allait être l'un des principaux inventeurs. A preuve, un significatif témoignage de Fritz Glauser, l'un des membres du premier groupe Dada. Fritz Glauser se souvient que Tristan Tzara l'avait étourdi avec la multitude de noms de grandes personnalités inconnues qu'il invoquait, ayant l'air d'être parfaitement informé sur leur activité. «Qui avait, à l'époque, entendu parler de Blaise Cendrars, Max Jacob, du Douanier Rousseau, de Picasso, Derain, Franz Marc et Kandinsky ? » s'excuse Glauser.

Dès Bucarest, Tzara était également — selon le même témoignage — au courant de toutes les actions des futuristes italiens et se proposait de les dépasser par une force de provocation supérieure. Cette précoce initiation d'avant-garde d'un poète roumain, en 1916, pour surprenante qu'elle semble, ne constituait pas une singularité et avait son explication socio-historique. Il arrive souvent que certains retards dans le processus de synchronisation culturelle au plan mondial engendrent paradoxalement de tels phénomènes. Le mouvement symboliste roumain avait eu besoin de trois décennies d'existence, limitée au cénacle du poète Alexandru Macedonski, pour enfreindre les puissantes résistances de l'esprit traditionnel et monter à la surface vers 1910. En lutte contre d'accablantes adversités, les tendances modernistes s'étaient radicalisées; en débutant comme poètes symbolistes, Adrian Maniu, Ion Vinea et Tristan Tzara avaient obéi à l'impulsion non pas de suivre l'exemple des représentants « académisés » du courant novateur, mais plutôt d'adopter ses gestes non conformistes initiaux et de les pousser beaucoup plus avant. Les attitudes de fronde d'un Tristan Corbière ou Jules Laforgue prennent rapidement, dans la Roumanie de ce temps, une tournure artistique systématiquement nihiliste; les initiatives d'avant-garde se font ainsi jour au sein même du mouvement symboliste autochtone. Immédiatement après la fin de la première guerre mondiale, grâce à la revue « Contimporanul » (le Contemporain) (1922—1932), éditée par Ion Vinea et Marcel Iancu, elles deviennent autonomes, acquérant une extension et une virulence de beaucoup accrues. En 1924, les promoteurs roumains de l'avant-garde organisent à Bucarest une exposition internationale d'art plastique moderne avec la participation de Kurt Schwitters, Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, etc. La revue « Contimporanul » entretint des relations étroites avec les futuristes italiens, les expressionnistes allemands, les cubistes et les simultanéistes français, les constructivistes russes et les ultras sud-américains; elle publia fréquemment des collaborations envoyées par Harwarth Walden, Marinetti, Brampolini, Theo van Deosburg, C. Linze, Survage et Picabia. L'avant-garde roumaine avait, par le truchement du sculpteur C. Brancusi, de Tristan Tzara et du peintre Marcel Iancu, réussi à susciter un incontestable écho international. Au « Contimporanul » vinrent bientôt se joindre les publications d'orienta-

tion similaire « 75 H.P. » (1924), « Punct » (Point) (1924—1925) et « Integral » (Intégral) (1925—1928). Des rangs des collaborateurs de ces périodiques — Ilarie Voronca, Stephan Roll, Victor Brauner, Brunea-Fox, M.H. Maxy, Ion Călugăru, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu — allait prendre corps aussi le premier groupe surréaliste roumain, notamment autour de la revue « Unu » (Un) (1928—1932) et de sa collection (1928—1940) éditée par Saşa Pană. D'autres publications, telles que « Urmuz » (1928), « Prospect » (1928), « XX — literatură contemporană » (XX — littérature contemporaine) (1928), « Alge » (Algues) (1930) devaient les seconder. Vers la fin de la décennie prend contour, dans la génération qui suivit, un second groupe surréaliste roumain, formé de Gherasim Luca, D.Trost, J. Perahim, Paul Păun, Gellu Naum et Virgil Teodorescu. Aussitôt après la seconde guerre mondiale, ce groupe surtout déploie une activité tellement intense qu'André Breton allait le considérer comme l'avant-poste surréaliste du moment d'après-guerre.

Des attitudes violemment contrastantes caractérisent dans l'ensemble le mouvement surréaliste roumain. C'est ainsi que, dans sa phase initiale, le mouvement accorde fort peu d'attention aux problèmes théoriques. Saşa Pană, le plus informé en cette matière, ne cachait pas son « dégoût indélébile pour la théorisation au chapitre poème ». Les membres du groupe « Unu » manifestaient une confiance sans bornes dans la force associative libre de la pensée. Ilarie Voronca vint au surréalisme par la voie surtout d'un style métaphorique délirant, d'une fascinante et infatigable efflorescence. « Milliardaire en images », comme on le surnomma, et poète jusqu'au bout des ongles, il nourrissait, avec Eluard, son onirisme qui anthropomorphisait l'univers par un radieux amour pour la beauté infinie du monde. Ce fut cependant Stephan Roll qui illustra le mieux la spontanéité à laquelle obéissaient avant tout les surréalistes roumains de « Unu ». Dans la crémerie dont il lavait chaque jour les carreaux et où se réunissaient ses amis, il notait ses poèmes sur tout ce qui lui tombait sous la main; maintes fois il ne se donnait même pas cette peine, se contentant de les réciter. La poésie jaillissait de Stephan Roll comme le blanc liquide béni du pis des vaches suisses. La plupart de ses vers se sont perdus et l'indifférence qu'il manifestait à l'idée que la postérité pourrait en être privée traduit exactement le sentiment dans lequel ils avaient été conçus. La poésie, Stephan Roll la considérait comme une simple extériorisation de sa nature. A n'importe quel moment il se sentait capable de remplacer les vers perdus par d'autres, sa production lyrique étant

M. H. MAXY : Couverture de la revue « Contimporanul » (le Contemporain)

Dessin à la plume d'YVES TANGUY de la série d'illustrations destinées au volume « Les premiers poèmes de Tristan Tzara », paru aux Editions « Unu », à Bucarest, en 1934. Parvenu trop tard dans le pays, le dessin n'a plus pu être publié à l'époque (coll. Saşa Pană)

Ion Vinea vu par MARCEL IANCU

pratiquement ininterrompue. (Ce n'est qu'en 1968 qu'il fera paraître un choix de vers intitulé *le Festin d'or.)*

Par réaction contre une activité s'appuyant surtout sur l'instinct, la génération suivante se laissa emporter par une véritable frénésie théorique. Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum et Virgil Teodorescu, poètes eux aussi, sont également les auteurs d'importants textes théoriques. D. Trost s'est consacré exclusivement à l'expérimentation surréaliste, qu'à l'instar d'Antonin Artaud il poussa jusqu'aux limites extrêmes de l'esprit humain. Leur devise à tous, empruntée d'ailleurs à Marx, était: « Plus de conscience ! » Sous le titre « Dialectique de la dialectique », Gherasim Luca et D. Trost adressaient, en 1945, un message au mouvement surréaliste international, l'avertissant qu'il risquait de se dégrader s'il ne dépassait pas sans cesse ses découvertes par une négation révolutionnaire. Il ne s'agissait cependant pas dans ce manifeste d'une négation dans le sens positif de la dialectique hégélienne, mais d'une attitude typiquement nihiliste, d'opposition absolue, à l'égard de l'univers entier, y compris le surréalisme. La confiance absolue dans l'inconscient — disaient-ils — risquait de devenir une dangereuse inertie, aussi longtemps que cet inconscient était nanti d'une puissante force conservatrice, due au complexe d'Œdipe se trouvant à sa base. Une pensée réellement dialectique — soutenaient-ils — doit non seulement poursuivre la libération des désirs refoulés, mais aussi inventer des désirs nouveaux. Gherasim Luca et D. Trost proposaient en ce sens toute une série de procédés surréalistes inédits, « non œdipiens », « aplastiques », « objectifs », « non artistiques »; des « vaporisations », des « cubomanies », des « super-automatismes », des « talismans », des « simulacres », des « graphomanies entoptiques », des « mouvements hypnagogiques », etc. Orientant ses efforts dans une direction identique, Gellu Naum, entendant être encore plus radical, écrivait: « Nous avons, devant l'univers, besoin de toute notre agressivité, de toute notre violence et toute considération historique faite dans un autre but que celui de montrer l'inutilité de tous les efforts, même illogiques, absurdes, qui tendent vers le définitif, est réactionnaire » *(le Terrible interdit).*

Paradoxalement cependant, une bonne partie de la production surréaliste roumaine se situe sur une ligne littéraire traditionnelle. La poésie de la revue « Unu » avait conservé une secrète nostalgie naturiste. Présente dans presque tout le lyrisme roumain, elle persiste également dans les vers de Stephan Roll et de Saşa Pană. Leur onirisme prend souvent une tournure compensatrice qui se grise de fraîcheurs végétales mirifiques. Chantant dans *Ulysse* (1928) — réplique au poème *Zone* d'Apollinaire — la grande ville dévorante, Ilarie Voronca « s'arrête » à certain moment pour célébrer avec volupté les marchés parisiens de légumes. A son volume *Plantes et animaux* (1929) il met d'ailleurs en exergue un verset de François d'Assise. Comme on peut s'en rendre compte, le goût poétique autochtone inné pour la nature engendre, par le truchement d'Ilarie Voronca, Stephan Roll et Saşa Pană, un original et étrange « francis jammes »-isme onirique.

Apparu dès le début en tant qu'énergique opposition à la formalisation de l'avant-garde, le mouvement surréaliste roumain a, en même temps, fait montre d'une grande virulence contre la bourgeoisie. Cette virulence se trouvait entretenue et aiguisée par les conditions sociales particulières dans lesquelles elle devait s'exercer. Le Parti Communiste Roumain était, depuis 1924, mis sous interdiction et toute activité révolutionnaire était punie par des lois draconiennes. Aux côtés des publications paraissant, sous la direction du Parti Communiste Roumain, dans la clandestinité, et d'autres qui paraissaient légalement et exprimaient le point de vue des milieux progressistes, la révolte intellectuelle contre la société existante s'est, par suite aussi de cette situation, déversée dans les activités surréalistes, leur imprimant un accent social marqué, toutefois plutôt vindicatif que revendicatif. En 1931, Geo Bogza écrivait un *Poème-invective* qui devait « faire enrager les filles de bourgeois » et « scandaliser leurs honorables parents », poème qu'il signe, pour souligner son geste d'infracteur moral, de ses « empreintes digitales ». Débordant d'une terrible volonté de défi, le texte

dépasse en violence même les pages les plus virulentes en la matière de Benjamin Péret. Derrière chaque ligne de Geo Bogza, une férocité souriante guette les inerties de la pensée, brillant menaçante comme le fil d'un rasoir. Le *Poème-invective* allait être cité par Gellu Naum également en tête de son volume, expressivement intitulé *le Voyageur incendiaire*. Le plus radical « humour noir » marque également au coin les poésies de Virgil Teodorescu, mais cache souvent sa grande force subversive derrière les formes prosodiques traditionnelles, d'une parfaite virtuosité, et derrière un ton calme, bonhomme.

Animés, pendant l'entre-deux-guerres, d'idées sociales progressistes, presque tous les surréalistes roumains ont, de nos jours, tout naturellement adhéré aux efforts collectifs consacrés à l'édification de la société socialiste. Lorsque, en 1945, Gherasim Luca et D. Trost préconisèrent une épuration du rêve de ses implications diurnes, lisez sociales, ils devaient rencontrer une vigoureuse résistance dans les rangs mêmes de leur groupe, Gellu Naum et Virgil Teodorescu n'hésitant pas à leur donner promptement la réplique et à se séparer, pratiquement, de leurs « dogmatiques » comparses. Enfin, une autre particularité du surréalisme roumain est sa précoce ouverture vers la révolution technico-scientifique. Le groupe dit « Infra-noir » trouvait déjà, en 1945, dans la géométrie non euclidienne, dans la physique quantique et dans la biologie non pasteurienne, des suggestions pour le dépassement des conquêtes obtenues dans le domaine de la poésie. A la place de l'ésotérisme caractérisant la phase ultime d'André Breton, et du retour à la mythologie romantique, également préconisé par celui-ci, nous rencontrons des préférences marquées pour les paradoxes des sciences positives modernes. De telles téméraires tentatives de peupler par des expériences vécues authentiques, humaines, les brèches, vastes mais purement intellectuelles, ouvertes par la pensée contemporaine dans l'inconnu, ainsi que le maintien d'un noyau protestataire vivant, du radicalisme antibourgeois originaire, ont permis à Gellu Naum, par exemple, de conserver jusqu'à nos jours à son activité poétique sa facture initiale et de réaliser une œuvre considérée, dans les milieux spécialisés, comme remarquable pour toute l'évolution du mouvement surréaliste mondial et, partant, ajoutons-nous, pour l'avant-garde en général.

Ilarie Voronca vu par VICTOR BRAUNER (1930)

AUTEURS DRAMATIQUES ROUMAINS SUR LES SCÈNES DU MONDE

par ANA MARIA POPESCU

C'est dans l'entre-deux-guerres que la dramaturgie roumaine commence à pénétrer sur les scènes étrangères. On monte en Tchécoslovaquie le chef-d'œuvre de Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue;* en Pologne — le drame du poète et philosophe Lucian Blaga, *Maître Manolé;* dramaturge prolifique, Tudor Muşatescu commence sa carrière littéraire en remportant à Paris, en 1923, un Prix pour une pièce en langue française, *les Feux follets;* la célèbre Compagnie Pitoëff monte *l'Homme et son tocard* (sous le titre de *Kirika*) de George Ciprian (avec Georges Pitoëff, Madeleine Lambert, Pierre Brasseur, etc.) et *Au seuil du miracle* du poète Vasile Voïculescu; on joue *la Sonate des ombres* d'A. Dominic, *l'Araignée* d'A. de Herz, etc.

Après 1944 le phénomène de pénétration de la littérature dramatique roumaine dans la culture universelle revêt de nouvelles dimensions et une autre signification. Bien plus nombreux sont les dramaturges roumains représentés à l'étranger: Ion Luca Caragiale et Tudor Muşatescu, Mihaïl Sebastian, Victor Eftimiu, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Al. Mirodan, Ecaterina Oproïu, Marin Sorescu, Ion Băieşu, Al. Voïtin, O. Sava et V. Stoenescu, Radu Dumitru, d'autres encore; leurs pièces sont jouées en France et en Finlande, en Angleterre et en Chine, en Union Soviétique et au Japon, en Allemagne et en Inde, en Argentine et en Italie, etc. Cette large propagation des textes dramatiques roumains sur le globe est un phénomène nouveau, d'une portée particulière, mais qui ne représente qu'un aspect — nullement négligeable — de l'ample processus de circulation des valeurs universelles. L'intégration durable de la littérature dramatique roumaine dans la littérature d'autres peuples, dans le patrimoine artistique universel permanent, en constitue un second aspect, moins spectaculaire peut-être, mais beaucoup plus profond et essentiel.

Ion Luca Caragiale est le premier dramaturge roumain adopté par la culture et la spiritualité d'autres nations. Prosateur de génie, brillant journaliste, le plus grand des dramaturges roumains, d'une inépuisable force satirique, le classique Ion Luca Caragiale (1852—1912), toujours étonnamment moderne, a — ces trois dernières décennies — fait le tour du globe avec ses pièces et pénétré, petit à petit mais en profondeur, dans la conscience des spectateurs du monde entier. « L'intraduisible » Caragiale est traduit en des dizaines de langues: français, allemand, russe, arabe, bengali, mongol, chinois, japonais, vietnamien, etc., et il est, tout à la fois, présent sur d'innombrables scènes à Paris, Moscou, Leningrad, Anvers, Buenos Aires, en Tchécoslovaquie, Finlande, Uruguay, Italie, Grèce, au Japon, au Pérou, en Hongrie, Yougoslavie, Chine, Pologne, Inde, au Chili, en Allemagne, au Luxembourg, etc.

Si ses comédies *(Une lettre perdue, Une nuit orageuse, Scènes de carnaval)*, incisives, succulentes et irrésistibles satires socio-politiques, à l'intrigue conduite de main de maître, aux personnages devenus typiques, mettent à nu, de façon virulente, les mœurs et les relations de la société du temps, elles ont cependant une force de généralisation qui dépasse le cadre strict de l'époque. Un bref aperçu des notes parues dans la presse au sujet des comédies caragialiennes fait éloquemment ressortir leur permanente actualité aussi bien que leur force de pénétration. « Brillant auteur de comédie » (comme le nomme le metteur en scène soviétique V. Ploutchek), Caragiale a surpris avec une telle précision l'essence des événements et rendu cette essence d'une manière si expressive, il a si intelligemment tourné en dérision les vices de son temps « que, de nos jours encore, ses comédies dénonciatrices conservent intactes la signification, la fraîcheur et l'acuité de la satire » (L. Serguéiev). « Les canailles manifestes de Ion Luca Caragiale rappellent avec bonne humeur et cruauté tant de canailles rembourrées et hypocrites, bien connues de nous tous, que ce n'est pas uniquement aux dépens de la démocratie roumaine de 1884 que nous rions » (J.Lemarchand). Caragiale,

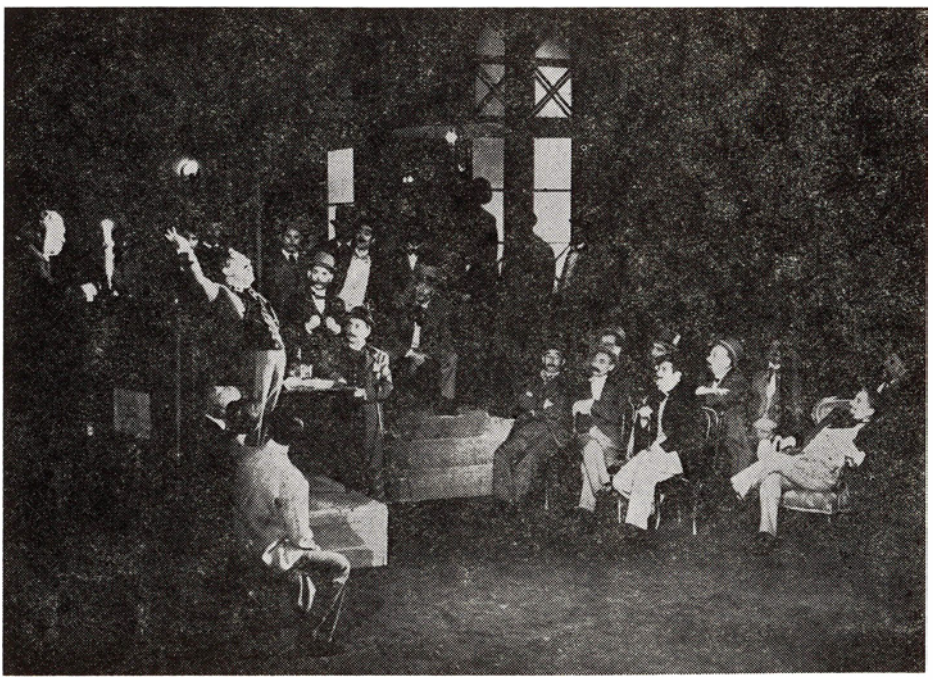
comparé à Shaw et à Gogol, est considéré comme l'un des meilleurs pamphlétaires de la première moitié de ce siècle, et possède à fond la science de la gradation et de l'équilibre parfait; il est « tout d'abord chef de file des dramaturges des Balkans et puis écrivain mondial de premier ordre » (P. Alkoulis, directrice du Théâtre 59—61, Athènes).

A l'occasion du festival d'art dramatique déroulé à Paris au Théâtre des Nations en juin 1956 et auquel le théâtre roumain présenta *Une lettre perdue* de Ion Luca Caragiale et *Dernière heure* de Mihaïl Sebastian, le journal « Combat » écrivait qu'il s'agissait de la représentation (le spectacle *Une lettre perdue*) la plus brillante qu'ait donnée le festival du Théâtre « Sarah Bernhardt » . . . une telle représentation aurait, à elle seule, justifié le festival de Paris s'il en était besoin.

Quelque nombreuses que soient les filiations, plus d'une fois révélatrices que l'on peut établir entre les œuvres littéraires, ce qui leur imprime et leur assure une valeur universelle, c'est, en premier lieu et de façon absolue, leur caractère profondément national. Mihaïl Sebastian (1907—1945), « écrivain universel plein de charme », ainsi que le considère la femme de lettres indienne Amita Ray, très fréquemment joué à l'étranger, également prisé et affectionné en Union Soviétique et en Inde, en Hongrie et en Italie, en Bulgarie et en Allemagne, en Pologne et en Finlande, est comparé ici à Tchékhov, là à Maurice Maeterlinck et à Rabindranath Tagore. Ces associations sont fondées, car rien ne naît sur un terrain vierge: Mihaïl Sebastian témoigne d'un penchant particulier pour la poésie tchékhovienne, pour le dialogue indirect, et il est probable qu'il n'est demeuré indifférent ni devant le théâtre hiératique de Maeterlinck, ni devant la noblesse et la profondeur du lyrisme de Tagore; pourtant, il représente dans la dramaturgie « un phénomène très original et autonome. Il s'est développé en suivant sa propre voie et il a créé non seulement un nouveau monde d'idées et d'images, mais aussi une technique originale » (Léonid Varpakhovski, le metteur en scène qui monta au théâtre moscovite « Evguéni Vakhtangov », en 1972, la pièce *le Jeu des vacances* *). Rayonnant d'humanité et de poésie, le théâtre de Mihaïl Sebastian a fasciné dans

* Parue dans *la Revue Roumaine no.* 1, 1958.

Scène du spectacle *Une lettre perdue* de I. L. Caragiale, joué à Paris en juin 1956, à l'occasion du IIIe Festival International d'art dramatique.



une égale mesure les cinéastes roumains et étrangers. *L'Etoile sans nom*, pièce d'atmosphère et d'idées, poétique par excellence, a été adaptée à l'écran par le réalisateur français Henri Colpi et interprétée par Marina Vlady et Claude Rich.

La comédie d'Ecaterina Oproiu, *Je ne suis pas la tour Eiffel*, a eu une destinée scénique spectaculaire. L'auteur a échafaudé une suggestive « histoire des débuts » à l'aide de deux protagonistes, jeunes diplômés d'une faculté, qui expriment synthétiquement — dans un langage alerte, cinématographique, fait de répliques étincelantes, — par le truchement d'idées lancées et reprises au cours de brèves, significatives et toujours nouvelles situations, une partie de l'esprit vif, contradictoire, constamment dynamique de l'époque contemporaine. Représentée pour la première fois en 1965, dans la mise en scène de Ion Cojar, au « Théâtre de la Jeunesse » de Piatra Neamț, l'une des troupes dramatiques novatrices de Roumanie, la pièce a remporté la même année trois Prix nationaux et, l'année suivante, le Grand Prix du Festival National de théâtre de Bucarest, Toujours en 1966, au Concours international de théâtre de Zagreb (Yougoslavie), elle a enlevé quatre des six Prix du festival (à savoir: le Prix pour le meilleur spectacle, le Prix pour le plus grand succès de public, le Prix de la ville de Zagreb, le Prix pour la meilleure interprétation masculine). La pièce a été ensuite traduite en français, italien, anglais, russe, finlandais, hongrois, tchèque, slovaque, allemand, polonais, bulgare, serbe, suédois, japonais et mise en scène dans un nombre appréciable de pays tels que les Etats-Unis (Théâtre « La Mamma », New York; « Little Theatre Corpus Cristi », au Texas), l'Angleterre (« Drama Department University of Bristol »), la France (« Théâtre de Comédie » de La Rochelle), l'Autriche (« Theater der Courge », Vienne), la Belgique (« Rideau de Bruxelles »), l'U.R.S.S. (à Tallinn, Estonie), la Bulgarie (« Théâtre de la Jeunesse », Sofia; « Théâtre d'Etat », Varna), etc.

Poète très doué, manifestement très aimé de ses lecteurs (« Je suis perdu dans la masse de mes lecteurs, comme dans des congères » confesse joyeusement le poète), Marin Sorescu (né en 1936) a, par sa trilogie dramatique *Jonas*, *le Sacristain*, *la Matrice*, créé une sorte de tragédie moderne de l'espérance. Son volume de théâtre intitulé, de façon suggestive et significative, *la Soif de la montagne de sel* (qui comprend aussi deux comédies: *les Nerfs*, *ça existe* et *le Radeau de la Méduse)* a obtenu le Prix de l'Union des Ecrivains roumains pour l'année 1974. D'une manière évidente et constante, son théâtre est marqué au coin de l'originalité. Hanté par les problèmes fondamentaux de l'humanité, Sorescu cherche fébrilement, mais aussi avec une minutie épuisante, le sens absolu des choses acculées à une situation limite. Par son théâtre à personnage unique, il n'a pas créé « une modalité scénique qui purement et simplement à son tour pourrait être reprise — affirme le critique Nicolae Manolescu — mais une vision dramatique organique tout aussi personnelle que celle de Beckett ou de Hochhuth . . . de même qu'il n'y a pas de dramaturges beckettiens, il n'y en aura pas davantage de soresciens. Cependant, il y aura Beckett, Sorescu ».

Les tragédies *Jonas*, *le Sacristain* et *la Matrice*, jouées sur plusieurs scènes de l'étranger, ont suscité maintes discussions animées (deux ont fait l'objet de premières absolues: *le Sacristain* à Skoplje, en Yougoslavie, en 1969, avec Kroum Stoïanov dans le rôle titulaire, mise en scène par Loubisa Guerguievski, et *la Matrice*, en 1974, à Genève; à l'instar, d'ailleurs, de la comédie *Les nerfs*, *ça existe*, première mondiale radiophonique, à Paris, en 1970). Certains critiques étrangers l'ont comparé à Dürrenmatt, d'autres ont estimé que le message de ses pièces n'était pas suffisamment souligné, mais la plupart, las du théâtre moderne, qui a déjà ses clichés, reconnnaissent en Marin Sorescu (comme le fait le critique Georges Gros dans « Le Courrier ») un auteur essentiellement original, qu'on ne saurait comparer à personne et qui apporte, en tant que dramaturge et philosophe, un ton absolument nouveau, abordant des thèmes graves, éternels, dont il semblait que tout avait depuis longtemps été dit et qu'il restitue, lui, avec une simplicité poétique et une notation familière hors pair.

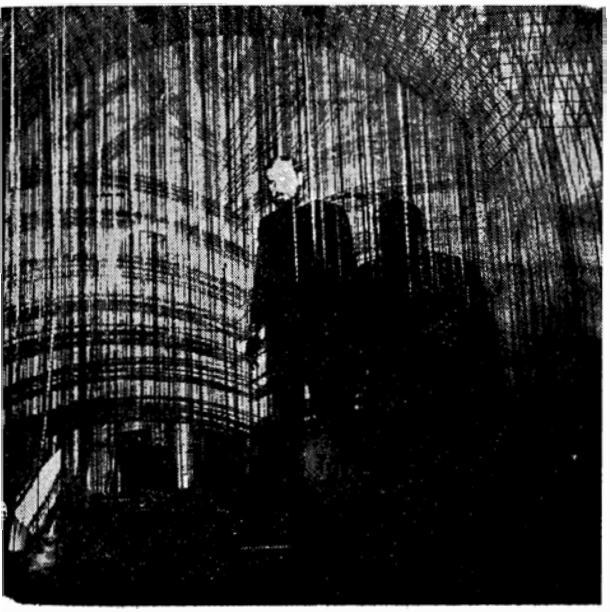
Après la première qui eut lieu au « Petit Théâtre » de Bucarest en 1968, la pièce *Jonas* fut jouée l'année suivante à Paris, au « Théâtre Lucernaire » (metteur en scène: Radu Penciulescu, interprète: Roland Husson, scénographe: Ovidiu Bubulac) et transmise par la radiodiffusion française, puis représentée au « Théâtre Ouvrier » de Tampere (Finlande) et sur des scènes de Suisse, de Pologne, d'Allemagne Fédérale. Faisant la chronique de la représentation parisienne, Cl. Baignères écrivait dans « Le Figaro »: « un texte lourd de symboles parfois hermétiques, mais parfois révélateurs des misères de la condition humaine et toujours d'une lumineuse poésie . . . Tout cela s'exprime dans un monologue aux apparences très frustes. C'est à travers les mots d'espoir qu'on doit deviner la férocité du destin, à travers l'optimisme du héros la vanité de ses illusions ».

Le spectacle donné, en 1971, au « Theater an der Winkelweise » de Zurich (Jonas: Herbert Padleschat, mise en scène: Maria von Ostfelden, scénographie: Rudolf Manz, musique: Yehoshua Lakner, projections cinétiques: Peter Balla) a donné lieu à d'amples commen-

Scène du spectacle *Dernière heure* de M. Sebastian, représenté par le Théâtre National de Bucarest à Paris, en juin 1956, lors du IIIe Festival International d'art dramatique (Jenică Constantinescu et Marcela Rusu)

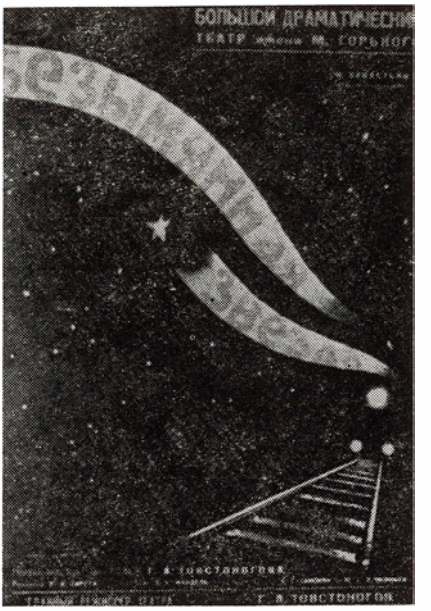
De gauche à droite: Georges Pitoëff, Madeleine Lambert et Pierre Brasseur dans *l'Homme et son tocard* de G. Ciprian

Jonas de Marin Sorescu au « Theater an der Winkelweise », Zurich, 1971. Dans le rôle titulaire: Herbert Padleschat.



Je ne suis pas la tour Eiffel d'Ecaterina Oproiu (Göttingen — R. F. d'Allemagne)

Scène de «la Citadelle anéantie» de Horia Lovinescu (Théâtre du Comsomol, Moscou, 1956)



Affiche du spectacle « L'Etoile sans nom » de Mihaïl Sebastian (Théâtre « Maxime Gorki », Leningrad, 1957)

taires. Dans la « Tribune de Genève », Raymond Zoller, faisant état de la pièce, cette « œuvre simple et difficile », affirmait: « Il n'est pas fréquent, par ailleurs, de se sentir à ce point « happé », pris au jeu par ce monologue à l'écriture aérée » et plus loin: « Devant un travail aussi simplement réussi, j'ai éprouvé une joie que je ne suis pas près d'oublier ».

Représentée au « Petit Théâtre » de Bucarest — peu de temps après la première mondiale de Genève, du 14 octobre 1974 — *la Matrice* poursuit actuellement sa vie scénique en Finlande, en Grèce et dans maints autres pays.

« Le spectacle bucarestois, avec lequel la Roumanie s'est présentée au Festival du « Théâtre des Nations » tenu en juin dernier à Varsovie, a constitué « une expérience originale et révélatrice, perçue comme telle avec une haute estime par les critiques polonais et d'autres pays » (Valentin Silvestru), Leopoldina Bălănuță, l'interprète de l'héroïne principale, étant dénommée « une Duse des Roumains ». Au « Nouveau Théâtre de Poche » de Genève, la tragédie de Marin Sorescu a joui de l'admirable performance de l'actrice Leyla Aubert — qui, dans l'interprétation du long monologue, a fait preuve d'une grande force dramatique et d'une fine sensibilité ainsi que du jeu naturel, authentique et par là même si savoureux, d'André Faure, secondés par Laura Della Santa, Rose-Marie Nicolas, Jean Natto. La scénographie inspirée (Ovidiu Bubulac) — le lit de l'accouchée, ainsi que le fait observer Michael Jörimann, est une barque qui vogue à la fois sur les flots de la vie et sur ceux de la mort— , la musique mise au service du texte (Dinu Petrescu), bref, tout a été orchestré avec harmonie et intelligence par le metteur en scène M. Paxino. Jacques Aeschlimann, se référant à la pièce *la Matrice*, affirme que « sans doute Marin Sorescu a-t-il tiré parti d'antithèses faciles et l'on ne rate pas son effet si l'on réussit à faire méditer sur la vie et la mort. Mais on est empoigné par la vaillance de son personnage féminin en quoi il faut peut-être voir l'archétype de la femme ».

Le théâtre de Marin Sorescu, profondément roumain et, de ce fait aussi, profondément universel, rompt — souligne le même chroniqueur — « avec tout un théâtre déprimant qui, pour paraître actuel, a déjà ses poncifs et ses traditions ». Mieux, Claude Depoisier, en une formulation lapidaire, considère le théâtre de Beckett dépassé et relève la nouveauté et la valeur universelle de celui de Marin Sorescu, théâtre qui élimine toute illusion, mais apprend aux spectateurs à miser encore sur l'espérance.

ACTEURS ROUMAINS, SOCIÉTAIRES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

par ANCA COSTA-FORU

L'activité des hommes de théâtre roumains sur la scène française éclaire l'un des aspects les plus significatifs des traditionnels liens culturels, artistiques et intellectuels qui unissent la Roumanie et la France. Au cours des premières décennies du XXe siècle, la Roumanie a donné à l'illustre « Maison de Molière » quatre grands acteurs : Edouard De Max (1869—1924), Maria Ventura (1886—1954), Elisabeth Nizan (1896—1969) et Jean Yonnel (1891—1968). Il faut préciser que les débuts d'Edouard De Max et de Maria Ventura ont eu pour toile de fond « la belle époque » à laquelle ni Elisabeth Nizan ni Jean Yonnel n'ont été liés du point de vue artistique. La personnalité d'Edouard De Max a même cristallisé les tendances principales de cette époque, ses méandres, ses arabesques et jusqu'à son affectation. Par rapport à De Max, — Ventura, Nizan et Yonnel ont vécu en plus tout l'entre-deux-guerres, la seconde conflagration mondiale ainsi que l'après-guerre et ses profondes transformations.

Né à Jassy, où il suit les premières classes de l'enseignement secondaire, Edouard De Max poursuit ses études en Suisse, ensuite à Bucarest et enfin à Paris, après 1885. Frais émoulu du Conservatoire français (où il fut l'élève de Gustave Worms), premier prix de tragédie et de comédie, il est engagé au Théâtre de l'Odéon où il débute dans *Britannicus*; l'interprétation qu'il donne du rôle de Néron dans la célèbre tragédie de Racine peut servir de référence dans sa carrière comme dans l'histoire du théâtre.

De plus en plus sollicité, le jeune acteur, devenu pour tout le monde *De Max*, se produit dans diverses formations théâtrales, traditionnelles ou récemment affirmées, sur toutes les scènes françaises. En 1893, la rencontre de Sarah Bernhardt s'avèrera pour lui décisive et marquera le début d'une collaboration parfois sereine, parfois orageuse, qu durera de nombreuses saisons théâtrales. C'est encore au cours de cette première période de son activité que De Max travaille avec Lugné-Poe (au Théâtre de l'Œuvre) et avec Antoine (au Théâtre Libre), participant ainsi aux deux tentatives de renouvellement de l'art dramatique des dernières décennies du XIXe siècle : celle d'Antoine qui luttait contre l'académisme et l'esthétique « en trompe-l'œil », pour le réalisme et celle de Lugné-Poe qui s'efforçait de réhabiliter le théâtre poétique. Cette double collaboration, dans des directions et des formules divergentes, atteste aussi bien les disponibilités artistiques de l'interprète que son refus catégorique de l'immobilisme et des rabâchages dans l'art dramatique.

C'est en 1901 qu'Edouard De Max paraît dans le rôle principal de la tragédie en vers *Prométhée* (d'après Eschyle), un rôle à succès qui lui vaudra de grandes satisfactions artistiques et qui mettra en valeur l'art exceptionnel de la déclamation, la voix forte et vibrante, aux belles envolées lyriques et aux sonorités de gong, la diction impeccable, les qualités plastiques de cet acteur au style très visuel qui, avant d'incarner un personnage cherchait à se représenter clairement sa présence physique. Le spectacle s'est déroulé en plein air, dans les arènes de Béziers, dans le Sud de la France.

La tournée qu'a faite E. De Max en Roumanie (accompagné de Maria Ventura et d'une équipe d'acteurs français) en octobre 1904 a permis à notre public de suivre l'évolution — dans des rôle anthologiques — des premiers acteurs roumains qui, aux côtés d'Agatha Bârsescu, se sont intégrés dans le théâtre européen; leur répertoire comprenait alors *Hamlet* (Shakespeare), *Britannicus* (Racine), *Esope* (Th. de Banville), *Andromaque* (Racine).

L'entrée en guerre de la France, en août 1914, le fait revenir dans son pays. En Roumanie, à l'époque de la neutralité (1914—1915), dans un climat au demeurant francophile qui préparait son entrée en guerre du côté de l'Entente, il récite des vers en français et en roumain avec son habituelle impétuosité, faisant vibrer la corde patriotique. Ce n'était pas le seul Roumain que la guerre surprenait à l'étranger et ramenait dans sa patrie; plusieurs célébrités du monde artistique comme Georges Enesco, Maria Ventura, les sœurs Cocéa — Alice et Florica — se retrouvaient à Bucarest où la vie artistique et théâtrale était particulièrement animée et variée. De Max répond aux démarches pressantes de la Comédie-Française et retourne à Paris en août 1915. C'est alors que commence une nouvelle étape de sa carrière artistique. La Comédie-Française l'engage d'abord, comme le veut l'usage, à titre de « pensionnaire »; il deviendra « sociétaire » le 1er janvier 1918. Il débute à la Comédie le 31 décembre 1915 dans *Britannicus* où il interprète une fois de plus le rôle de Néron. L'étonnant, c'est que le rôle suivant qu'il joua sur la première scène de France ait été un rôle de comédie : celui de Don Basile dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. De Max interpréta ensuite toute une série de rôles, créations nouvelles ou reprises, dans des tragédies classiques et néo-classiques, des drames modernes et des comédies classiques.

Edouard De Max a été un acteur d'*imagination*, à la forte personnalité, un acteur qui ne se sentait nullement assujetti à la lettre du texte dramatique, qui ne craignait pas d'établir des rapports inattendus, d'opérer des rapprochements insoupçonnés. C'est ainsi que dans le rôle d'Oreste *(Andromaque)* il paraissait vêtu d'une chemise cousue main rappelant les blouses d'Olténie, une large ceinture le serrant à la taille. Il justifiait ce choix en invoquant l'origine présumée thrace de son personnage; les Thraces et les Daces ayant appartenu à la même grande famille, il lui avait semblé possible et même normal qu'Oreste porte une chemise comme celles des paysans de chez nous. Très réceptif à la poésie de Baudelaire, sa façon d'en réciter les vers le qualifiait pour faire de l'auteur des *Fleurs du mal* un poète classique, en accord avec une opinion assez répandue à l'époque. Et c'est à juste titre qu'au chevet du poète, sur le monument funéraire de Baudelaire, au cimetière Montparnasse, veille une Chimère de pierre qui représente, en fait, le buste de l'acteur Edouard De Max.

A la différence de De Max et des autres acteurs roumains fixés à Paris, Maria Ventura déploie son activité artistique aussi bien en France que sur les scènes des théâtres de Roumanie. Grâce à un arrangement conclu avec la Comédie-Française, Maria Ventura passait chaque année quelques semaines à Bucarest où elle jouait, en roumain, soit au Théâtre National, soit avec la Compagnie Bulandra, soit enfin sur la scène de son propre théâtre, le « Théâtre Ventura ».

Fille unique du journaliste et auteur dramatique Grigore Ventura et de la tragédienne Franchette Vermont (Léa Ventura, après son mariage), Maria Ventura a suivi les cours du Conservatoire de Bucarest et fait ses débuts sur la scène du Théâtre National alors qu'elle n'était encore qu'étudiante. A peine âgée de 15 ans, elle obtint une bourse et partit pour Paris. Après s'être préparée avec acharnement, Maria Ventura entre au Conservatoire où elle travaille avec Silvain; elle monte sur les planches pendant ses années de Conservatoire, acquiert de l'expérience et voit grandir peu à peu sa réputation. Sarah Bernhardt l'engage dans sa troupe, la suit avec intérêt, l'encourage et lui confie des rôles de plus en plus importants. Maria Ventura affirme d'emblée sa personnalité; nullement tributaire des poncifs de l'époque, elle adopte, dans l'interprétation de ses rôles, une manière propre sans laquelle on ne saurait concevoir une brillante carrière. En 1909 elle commence une collaboration intense avec Antoine, les influences sont captées

Edouard De Max dans le rôle de Néron de *Britannicus* de Racine

Jean Yonnel incarnant Molière au cours d'une commémoration du fondateur de la Comédie-Française (1954),

Elisabeth Nizan dans le rôle de Jeannot de *La comtesse d'Escarbognas* (Molière)

Maria Ventura interprétant le personnage d'Esther dans *Vautrin* (d'après Balzac)

et assimilées là où les affinités agissent dans le même sens et l'esprit positif, réaliste de Maria Ventura ne pouvait manquer d'être réceptif aux initiatives et aux activités antitraditionalistes d'Antoine, à sa réaction contre la tyrannie des tirades grandiloquentes, des splendeurs verbales, des attitudes solennelles, outrancières et, en général, contre tout étalage de magnificence.

Maria Ventura entre à la Comédie-Française le 1er octobre 1919. Elle débute dans *Le Voile déchiré* où elle interprète le rôle de Germaine Fortier, mais c'est dans le personnage racinien peut-être le plus émouvant, dans *Phèdre* (janvier 1921), qu'on assistera à la véritable affirmation de son talent. Maria Ventura rend à la tragédie cette simplicité que la tradition des représentations classiques lui avait fait perdre. Il s'agissait donc d'une Phèdre nouvelle : au lieu d'une femme mûre, majestueuse et agressive, au bord de l'hystérie, l'actrice nous présentait une femme jeune, svelte comme une gracieuse tanagra, d'une sensualité contrôlée, gardant dans son égarement amoureux une décence éminemment tragique .Sans recourir à des effets de bravoure vocale, témoignant d'une parfaite intelligence des significations profondes du texte dramatique, elle parcourt les étapes successives de la passion, soudaine et inquiétante, jusqu'à la haine, une haine que l'amour refusé attise et rend plus forte que la raison. Cette haine implacable était la « spécialité » de Maria Ventura qui reste aussi l'inoubliable interprète d'Hermione, de Chimène et de tant d'autres rôles.

Notre actrice a gagné l'estime du public français en interprétant non seulement des personnages de Racine, mais aussi des œuvres plus récentes. Outre les grands rôles classiques et romantiques qui ont jalonné sa vie théâtrale, elle aborde des œuvres aux tendances réalistes de la fin du siècle dernier (Dumas fils, Mirbeau, Sardou, Curel) et celles des dramaturges considérés comme modernes dans les premières décennies de notre siècle (Porto-Riche, Bataille, Bernstein, Donnay, Baynal, Hervieu), d'auteurs parfois très éloignés l'un de l'autre (comme, par exemple, D'Annunzio, Lenormand et les Roumains Adrian Maniu et Mircea Ştefănescu). Elle a illustré, par son jeu tout en nuances, des personnages appartenant aux œuvres dramatiques les plus remarquables de notre siècle, d'une haute et multilatérale intellectualité, comme celles de Shaw, de Claudel, de Pirandello ou aux ouvrages ironiques et amers fort prisés dans les années quarante et cinquante, comme ceux d'Anouilh; c'est pour Maria Ventura que Jean Anouilh écrira en 1951 *Colombe*, fournissant ainsi à l'actrice l'occasion d'une glorieuse réapparition si rare dans les carrières théâtrales.

En Roumanie, la personnalité de Maria Ventura a inspiré quelques pièces originales : *Maître Manolé* (O. Goga), *Le Pavillon aux ombres* (Gib. Mihăescu), *Les Loups d'airain* (A. Maniu), *Dri Dri* (I. Cantacuzino), *Borgia* (Al. Kiriţescu), *Bonne nouvelle* (M. Ştefănescu) où elle excelle dans la typologie de la femme révoltée, exaspérée, décidée à refuser le mensonge et le soulagement factice qui s'y rattache. Tout comme De Max, Maria Ventura connaissait parfaitement « le métier », les règles sévères de la diction, dans la bonne tradition de la Comédie-Française, mais sans ses excès. Elle pénétrait avec intelligence et sans préjugés dans la structure intime du texte, le modelait d'après son inspiration personnelle, mais en même temps se contrôlait d'un œil lucide; on peut même affirmer que c'est le contrôle de soi-même qui caractérisait l'art de Maria Ventura.

Elisabeta Şăineanu, de son nom de théâtre Elisabeth ou Ely Nizan, était la fille du linguiste et folkloriste roumain Lazăr Şăineanu qui s'est fixé à Paris, après 1900. Engagée à la Comédie-Française immédiatement après avoir terminé le Conservatoire, elle fait ses débuts en pleine guerre, en mars 1916. Elle a interprété presque tous les rôles d'ingénue du répertoire français, classique et moderne. Ely Nizan a été non seulement une actrice, mais encore une inlassable conférencière, talentueuse et fort appréciée. Très cultivée, répandant un charme tout particulier, elle donnait des conférences animées, attachantes, agrémentées d'interprétations et de récitations dénuées de pédanterie, bien que solidement documentées. Ses possibilités artistiques lui étaient évidemment très utiles dans cette seconde carrière, différente et cependant très proche de son activité théâtrale; elles ont accru son attraction et son pouvoir de persuasion sur le public en complétant harmonieusement

sa personnalité. D'autant plus qu'elles venaient s'ajouter à la volupté des lectures, à un don de l'écriture et à une culture solide qui lui permettait un jeu ample et souple de références.

Dès sa plus tendre jeunesse, Jean Yonnel témoignait un immense respect pour la tradition et vouait un véritable culte au texte classique, à la grande tragédie en vers qu'il entendait servir avec un dévouement absolu. Cependant, malgré cette préférence avouée, il n'a pas résisté à l'attrait des auteurs contemporains et son nom est lié à l'œuvre dramatique de Claudel, de Mauriac, de Gide, de Montherlant. La cinquantaine passée, après une considérable expérience de la scène (coopté par la Comédie-Française en 1925, il sera élu doyen de 1954 à 1956), cet acteur aux éminentes capacités professionnelles a l'occasion d'interpréter un rôle qui consacrera son talent dans une pièce nouvelle, riche de substance et au style d'une rare élégance. Il existe parfois, dans la carrière d'un comédien, un moment historique, de coïncidence, quand, parvenu à une certaine étape de son évolution artistique, il rencontre et incarne un personnage avec lequel il s'identifie et auquel il prête ses propres traits qui se gravent dans la mémoire du public. Un tel moment, dans la carrière de Jean Yonnel, a été son interprétation du roi Ferrante dans *La Reine morte* (1942), la pièce à laquelle H. de Montherlant tenait le plus. Et pourquoi ne pas ajouter que l'emphase de Jean Yonnel ne le cédait en rien à l'envergure rhétorique de Montherlant?

Les acteurs roumains qui ont fait carrière à l'étranger n'ont jamais été de pâles imitateurs. Au contraire, ils ont délibérément choisi une interprétation propre et ont imposé leur personnalité. Rester *soi-même*, voilà sans doute la « clef » de leur succès. Le courage des opinions, la liberté d'expression, l'originalité de De Max, c'est d'avoir déployé toute son intelligence, d'avoir donné libre cours à toute sa fantaisie pour offrir une vision personnelle qui lui a permis de découvrir des mondes ignorés (comme, par exemple, dans l'interprétation si peu académique du rôle de Néron) en évitant en même temps les lieux communs, en polémiquant contre les modèles en usage, en balayant les versions surannées. La cérébralité, la sobriété des moyens d'expression, la simplicité ont caractérisé les conceptions artistiques de Maria Ventura et ont constitué sa contribution modificatrice au paysage théâtral français du premier quart de notre siècle : la discrétion au lieu des redondances et des vibrations sonores, la retenue et la concentration au lieu de l'extériorisation et des outrances, la grâce dynamique au lieu de la majesté écrasante — tout témoignait de l'absence de préjugés et d'un détachement serein des conventions. On sentait l'attrait de la logique plutôt qu'un effort de séduction dans la façon de jouer de Maria Ventura, qu'on a aussi appelée, d'ailleurs, « la Minerve du Théâtre-Français ».

Yonnel n'a pas eu l'originalité explosive de De Max, ce n'était pas un novateur mais un représentant supérieurement doué de la tradition qu'il a illustrée avec finesse e efficacité. Tout comme Elisabeth Nizan qui s'est limitée à une certaine typologie à laquelle la vouait son tempérament. Même si leur art a été surtout un art d'observation — d'observation sélective, bien entendu — et non d'imagination, ces interprètes, portraitistes remarquables de précision, tout en nuances, n'ont jamais sombré dans la médiocrité et ont toujours su éviter les trucs et les « ficelles » du métier. Leurs personnes physiques demeurent indissolublement liées à des personnages dramatiques mémorables du théâtre français, ce qui n'est pas monnaie courante.

De Max, Ventura, Yonnel, Nizan : tous les quatre sont unis par une vocation commune, une passion commune du théâtre, génératrice d'énergie comme toutes les passions, par leur aversion pour le cabotinage et l'automatisme de la routine, par leur culte du travail, par leur conscience commune de la responsabilité professionnelle et du dévouement au bien public.

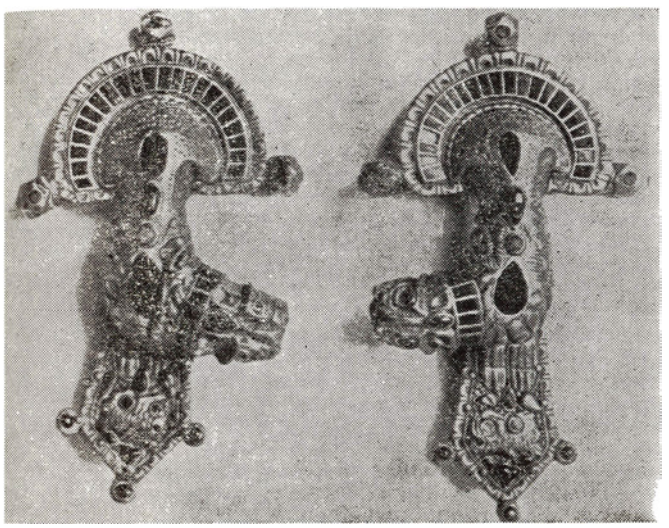
L'ART ANCIEN DE LA ROUMANIE DANS LES MUSÉES DE L'EUROPE

Dr RĂZVAN THEODORESCU

Affirmer que plus une civilisation est présente dans la conscience d'autres peuples, plus elle donne la mesure de son universalité, est, sans aucun doute un truisme. Si nous le faisons ici, c'est uniquement pour souligner la façon dont la culture des « Romans de l'Orient », des Roumains du Danube aux Carpates, s'est constitué, en l'espace d'un millénaire — avec, derrière elle tout un héritage, à son tour plusieurs fois millénaire, proto-historique et antique — un *facies* spécifique, qu'on ne saurait confondre avec aucun autre, et qui a graduellement pénétré dans la conscience de l'Europe. Et lorsque cette pénétration s'est achevée au moyen d'œuvres d'art parvenues dans les musées ou dans les collections européennes — œuvres intégrées aussi bien à certains courants de styles continentaux qu'au propre de la création artisanale ou artistique carpato-danubien — elle en est devenue d'autant plus expressive, plus percutante, pour la sensibilité des étrangers. Des étrangers qui, devant de pareilles créations, reconnaissent, soit certains repères de leur culture plastique nationale, soit des signes d'élaborations pleinement originales. Les faits ont pu et peuvent se passer de la sorte, moins peut-être en ce qui concerne l'œuvre — si autochtone et en même temps si ancrée dans le climat international de notre siècle — d'un Luchian, d'un Petrașcu ou même d'un Brancusi — qu'en ce qui concerne, surtout (exception faite, bien sûr, de l'art populaire roumain) la création plastique, souvent anonyme, de siècles lointains. Vue sous cet angle, l'évocation, pour fugitive qu'elle soit, de quelques exemplaires d'art surgis dans l'espace roumain et datant d'avant le Moyen Age ou du milieu de cette époque, ne nous semble pas inutile.

Pour les amateurs d'art et d'histoire roumaine du temps jadis, le contact avec l'image de voïvodes de Valachie ou de Moldavie, ainsi que des deux illustres contemporains que furent les princes-régnants Constantin Brâncoveanu (1688—1714) et Dimitrie Cantemir (1710—1711) dont les effigies peintes sont visibles en deux points géographiques extrêmes, n'est pas dénué d'émotion. Le premier, « supremus Valachiae Transalpinae Princeps », vêtu d'hermine et placé entre la couronne et l'emblème de la Valachie, vous regarde du tableau peint en 1696, et qui se trouve au monastère du Sinaï, dans le Proche-Orient. Le second — portant perruque de cour « à l'occidentale » du temps de Louis XIV, mais aussi le châle, le turban ornés de plumes précieuses et le costume oriental d'un Stamboul admirablement exemplifié — culturellement parlant — de l'activité de l'éphémère voïvode moldave — jette ses yeux sur vous, du haut du portrait qui est censé le représenter et qui se trouve à Rouen, au Musée d'art et de céramique de la ville. Les exemples de ce genre — ou apparentés — pourraient être multipliés. Nous songeons par exemple aux figures de voïvodes roumains peintes dans les églises du Mont Athos et aux trésors d'or et d'argent provenant des Pays Roumains et qui se trouvent aux Météores et en Epire, dans les îles de Chypre et de Rhodes, à Constantinople et à Jérusalem, dons de ces mêmes princes pleins de munificence, protecteurs de l'orthodoxie orientale, patrons d'art et de culture dans l'esprit de l'Occident de la Renaissance et du baroque, d'Etienne le Grand (1457—1504) à Neagoe Basarab (1512—1521) et Vasile Lupu (1634—1653) ainsi qu'aux princes souverains phanariotes (d'origine grecque, nommés princes-régnants du pays par la Porte ottomane) du XVIIIe siècle. Nous songeons aussi aux pièces d'orfèvrerie transylvaine, comme le calice d'Esztergom, comme la timbale d'argent d'un boyard érudit de Moldavie, qui se trouve aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs de Zagreb ou comme la remarquable tasse d'argent du Musée de Cluny à Paris, où le maître-orfèvre Georg May II, de Brașov, a ciselé, autour de l'an 1700 un exubérant décor anthropomorphe. Mais ce qui nous paraît le plus intéressant, ce sont les

exemplaires d'art de Roumanie qui, tous exposés dans les grands musées de l'Europe, constituent des moments essentiels dans l'évolution de tout l'art ancien de l'espace carpato-danubien à certaines époques. Une première catégorie comprend quelques trésors en bijoux et quelques vases en métal précieux de l'époque ayant suivi l'abandon des contrées daces par les légions romaines (au IVe et au Ve siècles), découverts à la fin du XVIIIe siècle et au cours du siècle dernier et parvenus dans les collections et les musées des capitales des anciens empires autrichien et russe. C'est le cas des médaillons d'or du temps des empereurs romains d'avant l'an 400, décorés de pierres précieuses, ornés de motifs en formes de spirales, géométriques ou linéaires, avec des détails anthropomorphes, des bagues et des bracelets au décor animalier, des fibules d'argent et autres bijoux aux représentations magiques, découverts dans la région de Sălaj et de Şimleul Silvaniei en 1797 et qui sont exposés aujourd'hui au Musée d'histoire de l'art de Vienne. Près d'un siècle plus tard, en 1889, le hasard faisait découvrir, dans cette même localité transylvaine, la deuxième partie du trésor, plus représentative pour le goût et l'art de la fin du IVe siècle, et qui fait actuellement partie de la dot du Musée national hongrois de Budapest. Il s'agit de trois coupes d'or au décor granulé, ornées de pierres rouges semi-précieuses; d'une splendide fibule ornée d'onyx; de nombreuses paires d'agrafes à l'ornementation extrêmement riche, même chargée, géomorphe, figurant des lions empruntés au répertoire de l'Orient ou des formes de bijouteries de tradition romaine classique, décorés d'animaux fantastiques en relief, aux palmettes et aux pierres précieuses taillées en formes géométriques variées, aux lignes et aux points incisés dans le métal précieux. Ces exemplaires d'art, légués par certaines peuplades migratrices germaniques se trouvant vers l'an 400 en Transylvanie, offrent à celui qui les regarde, au-delà de l'image d'un art somptueux, caractéristique pour les « barbares » amateurs de faste oriental, mais aussi de formes antiques ou « antiquisantes » renvoyant au prestige de Rome et de la première Byzance, les étroits entrelacements



Fibules en forme de « lions » de Şimleul Silvaniei (IVe siècle). Musée National Hongrois de Budapest.

Vase d'or de Şimleul Silvaniei (IVe siècle). Musée National Hongrois de Budapest.

d'une exubérance polychrome, d'or, d'argent et de pierres précieuses colorées, et de tradition relativement sobre, « classicisante ». Tradition qu'en cette même époque de fin de l'antiquité et de début du Moyen Age illustrait, dans ce même espace géographique, un autre trésor célèbre, trouvé en Moldavie, à une autre extrémité de la Roumanie, à Conceşti. C'est là qu'en 1811—1812 étaient mis au jour, outre des bijoux constituant l'inventaire

d'un tombeau dont l'énigme n'est pas encore déchiffrée, trois vases d'argent, une amphore, un vase à anse et un plateau, qui se trouvent aujourd'hui à Leningrad, au Musée de l'Ermitage. Appartenant à une aire artistique très éclectique, qui maintenait sur une vaste étendue allant de la Crimée à la Transylvanie et de là, au centre de l'Europe, l'héritage de l'art classique des IVe et VIe siècles, les vases de métal précieux de Conceşti indiquent clairement combien étaient cultivés, autour de l'an 400, les souvenirs de la toreutique romaine. L'amphore est ornée de figures en relief, rangées en une composition baroque, sur lesquelles veillent des centaures, en relief eux aussi, sur les anses du récipient, et représentant une amazono-machie, des néréides et des monstres marins. Pour sa part, le vase à anse est orné de scènes peuplées de personnages comme Daphné, Apollon, et Léda, d'une manière gracieusement hellénistique. Le plateau est agrémenté de médaillons dans lesquels des têtes de jeunes hommes délimitent des scènes cynégétiques, tellement prisées dans l'art et la littérature de la post-antiquité. Il existe encore d'autres témoignages dignes d'être relevés sur la coexistence des éléments classicisants et ceux du style polychrome, les premiers étant confirmés par certaines parures découvertes, elles aussi, à Şimleul Silvaniei et conservées au Musée de Budapest, de même que par certains des bijoux et des vases trouvés à Pietroasa et visibles aujourd'hui à Bucarest, au Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie, les autres étant divulgués par certaines parures transylvaines des IVe et Ve siècles, parmi lesquelles une boucle de ceinture et une fibule, argentées l'une et l'autre, trouvées à Oradea en 1876 et se trouvant au Walters Art Gallery, à Baltimore (Etats-Unis) ainsi que par des vases de métal précieux du Nord de la Valachie et datant de la même époque.

Cette époque d'art pré-médiéval dans laquelle l'architecture et la sculpture de l'antiquité classique méditerranéenne ont été remplacées par les bijoux et les vases de métal précieux en tant que monument d'art majeur et significatif pour le goût « barbarisé » de toute l'Europe, de l'Atlantique à la mer Noire, de Şimleul Silvaniei, Conceşti et Pietroasa, dans les contrées roumaines, à celles de Tournay et de Guarrazar dans les contrées franco-espagnoles, s'achève vers l'an 1000, aussi bien dans l'aire occidentale carolingienne-romane que dans l'aire orientale byzantine-balkanique. Et voilà qu'à nouveau cette croisée des chemins et des influences culturelles qu'ont été les terres qui s'étendent des Carpates au Danube, illustre le climat d'art de l'Europe orientale des IXe au XIe siècles. Cette fois-ci, « le document » est fourni par un trésor de notoriété mondiale que le hasard encore a fait que, découvert en 1799 dans le Banat, à Sînnicolaul Mare il parvienne dans la collection impériale des Habsbourg; il orne aujourd'hui l'une des salles du Musée d'Histoire de l'Art de la capitale de l'Autriche. Il s'agit de 23 vases d'or, de tasses, de coupes, de calices, de patères, de vases zoomorphes en métal précieux, ornés de médaillons et de bordures portant de petites scènes qui évoquent le répertoire de l'art oriental dans ses diverses variantes du centre-asiatique de l'Iran, de l'Islam ou de l'art gréco-romain hérité de Byzance, et représentant des cavaliers, et des prisonniers, des oiseaux de proie et des animaux fantastiques, des frises florales et des feuilles d'acanthe, des croix et des torsades. Des inscriptions grecques et turques parachèvent l'ensemble de ce célèbre trésor des collections viennoises. A lui seul, le trésor de Sînnicolaul Mare constitue une authentique synthèse artistique spécifique des contrées roumaines vers l'an 1000, plus exactement du Banat avec ses citadelles, comme Cenadul ou « Morisena urbs ». Synthèse où, grâce aux relations des races touraniennes (Bulgares et Hongrois) qui se trouvaient à l'époque du côté du Banat, avec la civilisation de l'Orient, et grâce aux liens du monde roman du Danube inférieur et des peuples migrateurs venus d'Orient, avec Constantinople et les Balkans, d'anciennes traditions persanes ont rencontré l'héritage artistique hellénistique, roman et romano-byzantin.

De même qu'il serait difficile d'écrire une histoire de l'art sur la terre roumaine, à l'époque d'avant le Moyen Age sans étudier d'abord les trésors susmentionnés se trouvant en Autriche, en Hongrie ou en U.R.S.S., il serait tout aussi malaisé d'esquisser l'évolution d'autres « arts mineurs » du passé roumain, telle l'enluminure ou la broderie, sans évoquer certains exemplaires qui se trouvent aujourd'hui hors des frontières de la Roumanie. En fait, il s'agit de deux pièces, chacune appartenant à une période de grande floraison artistique des Pays Roumains, la première se rattachant à la Moldavie de la première moitié du XVe siècle, l'autre à la Valachie du début du XVIe. En ce qui concerne l'histoire prestigieuse, qui s'achève à la fin du Moyen Age, des miniatures des manuscrits roumains, le point de départ est l'Evangéliaire slavo-grec de 1429, écrit et enluminé dans une cellule du monastère de Neamţ et qui se trouve à présent à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, où il a abouti au siècle dernier par la filière de Venise. L'auteur en est Gavril Uric, miniaturiste et calligraphe renommé du temps du règne d'Alexandre le Bon, (1400—1431), époque où les relations de la Moldavie avec Byzance étaient étroites. La décoration est composée de quatre figures d'Evangélistes, symétriquement contre-placés, portant l'himation et le chiton de la tradition gréco-romaine, sur un fond d'architecture hellénistique: colonnes, portiques, édicules, frontons,

mêlés à des silhouettes d'édifices moldaves, avec des bordures végétales de palmettes et de semi-palmettes, savamment modelées au moyen de nuances de couleur (lie-de-vin, bleu ou marron). L'artiste de ce « scriptorium » monacal moldave a adapté le schéma courant des représentations des manuscrits byzantins de ce genre à une vision autochtone originale, d'équilibre, rigueur et harmonie, créant de la sorte une œuvre nouvelle d'inspiration byzantine, mais témoignant d'un souffle roumain, qui a joué le rôle de prototype inspirateur pour les peintres de murailles moldaves des siècles suivants.

Dans le domaine de la broderie, les sommets de cet art sont marqués par une pièce somptueuse, ouvrée de 1512 à 1519 dans un atelier de Valachie, où elle avait été commandée par le prince-régnant Neagoe Basarab (1512—1521) et son épouse Despina, venue de Serbie. La broderie qui se trouve aujourd'hui au Palais des Armes du Kremlin, à Moscou, représente peut-être une « dvera » — pièce décorative qui couvrait l'espace libre séparant l'entrée du temple et l'autel. La scène centrale représente une élégante et sobre « Descente de croix » d'un remarquable équilibre, et d'une limpidité de composition qui rappelle les broderies moldaves des XVe et XVIe siècles. Par son intensité chromatique, cette broderie liturgique se présente au premier chef comme une grande réussite plastique. Sur son fond d'or, mêlé de place en place à des fils d'argent, et qui représente une cité, fraternisent d'une manière presque picturale, le rouge, le bleu et le vert dont sont faits les vêtements des nombreux personnages prenant part, en un rythme quasi-musical, à la scène dramatique projetée. Catégoriquement, la broderie en question désigne une période de classicisme et d'apogée de cette branche d'art roumain si raffinée du Moyen Age.

Ainsi donc, Vienne et Budapest, Paris et Leningrad, Moscou et Oxford et un grand nombre encore d'autres centres de culture de l'Europe, musées, bibliothèques et collections renommées, inscrivent, en quelque sorte, une géographie spirituelle des Roumains — l'itinéraire suivi par les vieux maîtres — rarement connus, anonymes le plus souvent — qui ont

Seau d'argent de Conceşti (vers l'an 400). Musée de l'Ermitage de Leningrad.

Vase d'or de Sînnicolaul Mare (Xe siècle). Musée d'Histoire de l'Art de Vienne.

œuvré dans l'espace carpato-danubien depuis la fin de l'Antiquité jusqu'à l'achèvement du Moyen Age. Un art que les hommes d'aujourd'hui s'efforcent de conserver dans tout ce qu'il a de plus précieux comme sens et comme message, de protéger mieux qu'on ne l'a fait dans le passé, de déchiffrer dans tout ce qu'il a de plus profond en fait de style et de culture.

ÉQUILIBRE DES FORMES ET DE LA COULEUR

par DAN GRIGORESCU

Il a été démontré, depuis longtemps, que le problème de la spécificité nationale ne saurait être limité au seul langage. Dans le cas même des arts du langage, l'évoiution de l'expression linguistique n'éclaire qu'en partie le vaste processus de renouveau visant la perspective artistique et la transformation des valeurs traditionnelles. Plus encore: dans le contenu de la culture moderne (dans lequel la langue n'exprime plus toujours une parfaite unité historique, et dans lequel l'espace spirituel s'exprime dans les pays plurilingues par l'intermédiaire de langues différentes — ou, au contraire, là où une même langue crée dans de zones éloignées diverses littératures), ne relier la spécificité de la littérature qu'à la langue, serait réduire désavantageusement toute la discussion à un facteur variable du problème.

De sorte que ce qui semblait un paradoxe quelques décennies plus tôt s'avère, de plus en plus clairement, l'un des traits fondamentaux de la théorie de la spécificité. Et certains arts visuels et auditifs, qui utilisent un langage couramment qualifié d'international (dans le sens qu'il n'a pas besoin d'être traduit pour être compris par ceux qui vivent sous l'incidence d'autres traditions des arts plastiques et de la musique), sont, eux aussi, dépositaires, et en une mesure non moindre, d'une spécificité nationale. En disant cela, je ne songe pas uniquement à la façon dont les cultures extra-européennes, les formes folkloriques de civilisation construisent, par exemple, les gammes musicales ou interprètent les problèmes de perspective; mais aussi, influencé immanquablement par ces éléments de la tradition — à l'esprit dans lequel s'y reflète le monde du réel et à la manière dont l'artiste participe aux débats des problèmes les plus importants du monde qui lui est contemporain.

La culture roumaine a toujours eu le sens d'affirmer des idées d'une valeur universelle sous des formes qui, sans renoncer à la spécificité conférée par sa propre expérience historique, témoignent de ses contacts avec la littérature et les arts du monde entier. Sur les fondements latins de la civilisation roumaine ont été bâties des structures résultant du contact permanent de la culture de tout cet espace avec les formes de la culture universelle. Mais, ainsi que l'affirmait un jour Francisc Șirato, grand artiste roumain et exégète de l'art, « seules peuvent s'affirmer dans le champ de l'universalité, les œuvres où battent intensément les pulsations d'une nation ».

Les étapes de l'histoire de l'art roumain sont, en larges traits, celles de toute la culture européenne. Il est juste de dire cependant qu'il n'y a pas, en l'occurrence, de synchronisation parfaite, comme il n'y en a d'ailleurs pas davantage dans le cas d'autres cultures. Depuis longtemps certains faits relatifs à l'histoire de l'art ont fait l'objet de commentaires: la Renaissance italienne, par exemple ne correspond, ni au point de vue du contenu, ni à celui des formes de manifestations, avec la Renaissance allemande, française, ibérique ou anglaise. Et ceci à l'intérieur du premier phénomène véritablement international de la culture moderne.

S'il est vrai qu'on ne peut établir avec précision la date marquant les débuts d'une époque de l'histoire culturelle, il est tout aussi vrai qu'à l'intérieur d'une telle époque se distinguent les prolongements des principes philosophiques et esthétiques des périodes pré-

cédentes ou des anticipations (parfois très claires) des idées appelées à gouverner la création des temps futurs. Ce sont justement ces déviations du cours dominant d'une époque qui reflètent ce qui est spécifique à une culture nationale, son aptitude à réceptionner en priorité certains traits propres au courant international, à leur donner un coloris différent de celui qu'on retrouve dans la culture d'autres nations.

A cet égard, le cas de la Renaissance roumaine est éloquent. L'on sait que la forme majeure sous laquelle elle s'est manifestée est la peinture: plus exactement, la peinture murale. Bâties dans la seconde moitié du XVe siècle et dans les premières décennies du XVIe, les églises de Bucovine, dans le nord de la Roumanie, ont leurs murs extérieurs entièrement recouverts de peintures; le phénomène, présent aussi dans d'autres pays (mais tout à fait sporadiquement) n'a connu nulle part ailleurs une pareille ampleur ni une pareille force d'expression. Les peintres, anonymes pour la plupart (parce que, à leurs yeux, la création signifiait un acte de superbe recueillement et un don de soi-même qui rendait inutile la reconnaissance de la contribution de l'individu) étaient, ce qu'il est aisé de déchiffrer, dans leurs œuvres, des artistes connaissant à fond la technique de la peinture murale en Europe, aussi bien celle de leur temps que celle des temps anciens. Il est impossible de ne mettre qu'au seul compte de l'intuition artistique ces compositions complexes où se font entendre des échos de l'art byzantin, de l'art du centre de l'Italie, de Sienne en particulier, et de la Renaissance allemande. Mais les dimensions conférées à l'Homme, héros central, sont tout autres dans l'art roumain et dans celui de l'Europe occidentale. L'anthropomorphisme de la Renaissance reposait, dans l'Ouest européen, sur une conception morale qui célébrait l'Homme, comme centre de l'Univers, comme incarnation de la beauté éternelle. Pour l'artiste des monastères de Bucovine, l'Homme est un participant à l'événement historique concret. J'irais même jusqu'à dire que le héros principal de la fresque bucovinienne est l'histoire politique et sociale des Pays Roumains de ce temps-là. Sous ce rapport, la Renaissance roumaine prolonge plus explicitement le geste de l'artiste médiéval de l'Europe occidentale, lequel n'hésitait pas à glisser, entre les scènes de valeur emblématique, des fragments d'histoire nationale et de placer, par exemple, Roland, héros d'une épopée nationale, entre des figures de saints et de personnages du Vieux-Testament.

Dans les Pays Roumains, la culture latine s'est conservée d'une manière plus constante que dans les civilisations romanes de l'Occident: au début du Moyen Age, ce qui était d'essence romane était dominé en Europe par la puissance des tribus germaniques, notion assez abstraite et dont le véritable sens n'a été révélé que par la Renaissance, époque où l'on s'est abreuvé à nouveau aux sources antiques et où les langues parlées par les Italiens, les Français, les Espagnols, les Portugais ont été de nouveau raccordées aux formes de la culture littéraire et artistique. En échange, la culture du territoire situé au nord du Danube et sur les deux versants des Carpates, a constamment entretenu des liens avec la ville dans laquelle se concentraient superbement les traditions de Rome et de la Grèce antique, la capitale de l'Empire romain d'Orient: Byzance. Par l'intermédiaire de Byzance ont subsisté des liens qui, dans d'autres pays romans, avait été temporairement rompus. Il est d'ailleurs tout aussi vrai que dans cette ancienne province de l'empire romain, où la langue a conservé, plus que toute autre, les structures du latin parlé, s'est manifesté très tôt, un penchant spirituel vers les formes de culture de la latinité. On ne saurait expliquer, autrement, pourquoi la culture est restée latine sur un territoire qui ne s'est trouvé qu'un siècle et demi sous l'administration romaine, donc moins que la Grande-Bretagne ou certaines contrées de l'Allemagne par exemple, où elle n'a guère subsisté. Chez nous s'est aussi conservé par exemple (chose due également aux profondes traditions hellènes qui se transmettaient en même temps que la vaste communication de formes artistiques venues de Byzance), le rationalisme sur lequel se fonde, en une bonne mesure, la culture roumaine. Un rationalisme qui ne se révèle pas uniquement, dans le cas de la peinture roumaine de la Renaissance dont je parlais plus haut, dans la rigueur de la composition, caractéristique à l'art de l'époque en général, mais, et dans une égale mesure, dans la décision avec laquelle sont repoussés les concepts trop généraux peut-être, remplacés par d'autres, concrets, résultant de la longue expérience historique du peuple roumain. C'est ainsi que là où la célèbre fresque de Voroneţ évoque les combats avec les armées ottomanes,

lors de la prise de Constantinople, s'exprime une attitude patriotique jointe à une évidente lucidité politique, il en ressort aussi un trait que l'on retrouve constamment dans l'art roumain: l'attitude morale du créateur qui se considère comme un participant direct à l'événement contemporain.

Ceci aide à expliquer l'aspect tout à fait à part de l'art romantique roumain, qui ne doit rien à un quelconque manifeste artistique qui en limite, d'une façon ou d'une autre, les possibilités d'expression. Les suggestions du romantisme européen ont été assumées à un moment de haute signification pour l'histoire moderne de la Roumanie: la préparation de la révolution bourgeoise et démocratique de 1848. D'où la présence si fréquente du thème patriotique puisé dans l'histoire nationale et que l'on retrouve dans le programme du romantisme d'autres cultures aussi; mais il semble que nulle part ailleurs ce thème n'ait constitué un trait aussi significatif que dans l'art de ce pays qui aspirait avec tant de force à la liberté et à l'indépendance.

La composition picturale, selon les uns romantique, selon les autres académiste, illustrée principalement par Theodor Aman est cependant construite avec un effort évident de conserver l'équilibre néo-classique des proportions, de structurer aux couleurs et à la forme une architecture logique, dans l'esprit traditionnel du rationalisme, caractéristique de la peinture roumaine. Une autre caractéristique fondamentale de la peinture roumaine c'est l'amour de la couleur. Déjà, dans les images de la peinture médiévale ou de la pré-Renaissance, la couleur s'intégrait en des harmonies subtiles, repoussant toute stridence, résolvant les surfaces chromatiques en des rythmes savants, équilibrant calmement les tons fondamentaux. Je crois que ce trait spécifique provient aussi d'une assimilation du mode de construction chromatique dans l'art folklorique: les tissus des costumes paysans, les tapis de diverses zones géographiques de la Roumanie, les incrustations en couleur des divers ustensiles de ménage en bois utilisés dans les campagnes, les peintures sur verre tellement caractéristiques, les icônes roumaines témoignent de cette préoccupation d'architecturer, avec des moyens lapidaires, la composition chromatique du motif pictural ou décoratif. C'est cette passion de la couleur, découverte par Matisse dans notre art qui l'a déterminé à peindre l'un des cycles les plus connus de sa création: *La Blouse roumaine*. Le peintre français retrouvait là l'énoncé des problèmes de couleurs dont il était préoccupé et l'élaboration chromatique de motifs en une construction équilibrée, d'une simplicité qui n'appauvrit nullement la vibration chromatique.

L'impressionnisme roumain (dont les prémisses peuvent être décelées dans les tableaux que Theodor Aman peignait autour des années 80 du siècle dernier) a évolué vers ce même effort de rationaliser le coloris. Ce qui impose dans l'œuvre d'un Pallady, d'un Petrașcu, d'un Tonitza, d'un Lucian Grigorescu, c'est le mode selon lequel ils ont su discipliner, chacun, en une ample composition, les impressions étincelantes de la couleur découverte dans la nature. Lorsque l'art européen traversait l'expérience de l'expressionnisme, de cet art « qui est un cri » comme l'affirmait le critique français Michel Ragon, les artistes roumains découvraient le sens philosophique du nouveau courant, ses aspirations à libérer les élans spirituels de l'artiste. Certains d'entre eux ont participé aux expositions organisées à Berlin, à Munich et à Dresde, par les partisans enthousiastes du mouvement. Mattis Teutsch, de Brașov, par exemple, était ami de Kandinsky et ses toiles ont figuré aux manifestations expressionnistes, à côté de celles de deux ou trois chefs de file de l'école, alors très nouvelle. Cependant ce que l'art roumain a réceptionné avant tout, c'est justement le message militant des groupements expressionnistes, en particulier celui de la «Neue Sachlichkeit». Les dessins publiés, dans l'entre-deux-guerres, dans les journaux et revues démocratiques autochtones évoquaient la ligne âpre, énergique, du dessin expressionniste; sous la signature de quelques-uns parmi les artistes roumains les plus marquants de l'époque, Nicolae Tonitza, Aurel Jiquidi, Francisc Șirato — et plus tard, parmi ceux de la veille de la seconde guerre: Aurel Mărculescu, Gheza Vida ou Vasile Kazar, l'art militait pour les idéaux humanistes, et réclamait l'instauration de de la raison et de la beauté, de la liberté et de la justice. Rien qui rappelle les douloureux déchirements, l'amer pessimisme, le mysticisme naturiste, les tendances vers l'abstrait de l'ex-

pressionnisme allemand duquel les artistes roumains n'ont retenu que la tendance sociale, véhémentement anti-bourgeoise.

Sans doute la victoire de la raison s'incarne-t-elle, d'une façon plus convaincante encore, dans l'art de Constantin Brancusi. L'artiste, qui a si généreusement fertilisé la pensée de la sculpture moderne du monde entier, est parti du sens fondamental dont l'art roumain ne s'est jamais départi: la force avec laquelle l'expression artistique communique une pensée, une invitation à la méditation philosophique, réside dans le don de découvrir la semence la plus fertile de l'art, en d'autres, dans son aptitude à s'exprimer au nom de l'idée d'HOMME. Si Brancusi appartient à l'art roumain, ce n'est pas seulement parce qu'il a recréé certaines formes spécifiques de cet art, autant de structures ancestrales miraculeusement transmises d'une génération à l'autre, mais aussi parce qu'il en a conservé l'esprit spécifique, le pouvoir de découvrir les essences primordiales du monde, mis en valeur par un processus foncièrement rationnel. C'est d'une manière semblable que les artistes roumains contemporains intègrent, dans leurs œuvres, les valeurs de la raison et celles du sentiment. Il y a actuellement dans notre peinture, une tendance à l'assimilation des couleurs en une image d'un lyrisme intense. L'art de Alexandru Ciucurencu est un exemple d'élaboration permanente d'amples harmonies, fondées sur les accords subtils de quelques tonalités fondamentales. C'est un art d'une noble poésie, qui cependant ne se laisse pas distraire par l'impression du moment, mais recherche l'élément durable, stable, de la couleur de la nature et le restitue en images dans lesquelles, ainsi qu'il a été dit « la couleur chante en de savantes constructions symphoniques ». D'autres, comme Henri Catargi, avec ses tableaux d'une architecture experte des formes colorées, d'une intense chaleur intérieure; comme Corneliu Baba, auteur d'images d'un monumentalisme vigoureux, associé à une évocation nostalgique du sujet; comme Brăduț Covaliu, plus jeune, mais retenu et grave; comme aussi Ion Săliștеanu, chez lequel la géométrie de la couleur acquiert un sens poétique, tous ceux-là et d'autres encore, réalisent un équilibre délicat de la forme et des tons, dans lequel le rationalisme de la construction n'estompe pas la confession lyrique. De plus en plus précisément se découvre une tendance fertile à mettre en valeur les suggestions élémentaires de l'art populaire. Sans s'arrêter pour autant aux simples motifs décoratifs, des peintres comme Ion Pacea, par exemple, redécouvrent les vastes harmonies des tapis tissés par le peuple, la sévérité logique de la construction; ou bien des sculpteurs (l'exemple d'Ovidiu Maïtec est le premier qui nous vienne à l'esprit lorsque nous évoquons ce trait des sculpteurs roumains contemporains) qui retrouvent dans l'art populaire l'aptitude à exprimer en formes claires les audacieuses structures de la science moderne.

L'art d'aujourd'hui s'exprime sous le signe du même processus complexe qui, assimilant le spécifique des tendances de l'art moderne universel, le mêle au rationalisme propre à la tradition roumaine, à la passion avec laquelle les peintres de ce pays commentent l'histoire ancienne ou récente; tout en participant aux débats des problèmes de l'art universel auquel elles ont donné quelques artistes de prestige international, la peinture et la sculpture du pays de Brancusi ne laissent pas de demeurer profondément nationales.

CONTRIBUTIONS AU PATRIMOINE DE LA MUSIQUE MÉDIÉVALE

par OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Le Moyen Age a inscrit dans l'histoire de la musique roumaine de nombreuses pages très substantielles, marquées par des tensions contradictoires, mais aussi par une cristallisation et une affirmation impressionnantes de la musique populaire qui remportera la première place parmi les différents courants et agira comme un catalyseur sur toutes les formes de manifestation musicale. Dans cet ordre d'idées, tout le développement de la musique roumaine s'identifie à la pénétration et à la consolidation des attributs du *melos* folklorique dans tous les compartiments musicaux. Ainsi se réalise une orientation décidée et originale dans le domaine de l'art des sons, où se dessine un profil autonome et plein de vitalité.

La position géographique des trois pays roumains — Transylvanie, Valachie (Pays Roumain) et Moldavie — ainsi que la conjoncture politique de l'époque ont rendu possible la juxtaposition des courants musicaux les plus représentatifs de l'espace dominé par la chaîne des Carpates. Dans la musique de ces pays, l'Orient et l'Occident de l'Europe et leurs cultures particulières se rencontrent et se superposent, acquérant une tournure particulièrement intéressante et féconde. Ici se sont croisés et développés parallèlement, sans rien perdre de leur essence, les formes de la musique populaire et les archétypes de la musique professionnelle occidentale. La création orale populaire, d'un côté, et celle des plus illustres personnalités de l'histoire de la musique « savante » ont retenti parallèlement dans le creuset du territoire roumain. De même, la musique byzantine et la musique grégorienne, avec leurs ramifications issues de la Réforme et de la Contre-réforme ont souvent coexisté, favorisant une évolution sonore qui a joué un rôle important dans la détermination des valeurs culturelles. Si nous ajoutons à cela le fait que vers la fin du Moyen Age s'impose, de plus, le courant de la musique spécifiquement orientale, le contraste des styles qui se disputent la suprématie paraîtra encore plus frappant. A la cour des princes régnants de Valachie et de Moldavie s'unissaient de la façon la plus éloquente, mais aussi la plus bizarre, les groupes de *laoutars* autochtones, la psalmodie rituelle d'église, la musique ouest-européenne et la fanfare turque, chaque formation se voyant réservés, selon un protocole précis, un espace et des attributions rigoureusement définis. Cette coexistence de quatre courants différents constitue, au demeurant, une particularité de notre musique médiévale et lui confère une polychromie unique dans le paysage européen.

Tour à tour, les trois Pays Roumains se disputent l'initiative de renouveler la substance musicale, mais les résultats valables à un endroit finissent par être adoptés partout. Le mouvement musical connaîtra à certains moments des différenciations sensibles: le chercheur peut aussi interpréter ces différenciations comme autant de particularités, d'initiatives régionales nées sur le sol de la musique locale traditionnelle. Souvent, l'élément qui caractérise une zone deviendra un modèle pour les autres. Le résultat final, c'est une diversité qui imprime au paysage musical du Moyen Age un charme à part, quelque peu hétérogène, mais soumis à ces dénominateurs communs que sont le filon populaire et le chant de type byzantin.

Pour désigner les moments et les personnalités qui illustrèrent la musique roumaine en lui imprimant des résonances capables de franchir les frontières du pays, il nous faudra insister surtout sur le XVIe siècle, au cours duquel s'affirmèrent des créateurs de musique vocale et des instrumentistes soucieux de composition.

La musique que l'on jouait dans l'enceinte des églises et des monastères bâtis au temps d'Etienne-le-Grand ne le cédait en rien, pour l'élévation, aux symétries de l'architecture et au coloris de leurs célèbres peintures murales. Le plus frappant témoignage de l'essor musical déterminé par le règne d'Etienne-le-Grand nous est fourni par l'affirmation des « Ecoles de chant », dont celle de Putna se situe au premier rang et où furent créées des mélodies d'une ornementation fine et de bon goût, dans le cadre d'un discours linéaire, sans effort, dicté par des normes encore non identifiées. Les principales personnalités de l'Ecole de Putna furent Eustație, Antonie, Ioasaf et Dometian Vlahul. Les mélodies de l'Ecole de Putna nous furent transmises par sept manuscrits dont le plus imposant, *Carte de cîntări* (« Livre de chants »), datant de 1511, contient des morceaux qui se distinguent par une mélodicité prégnante, exigeant de l'interprète une voix aussi robuste que souple. Ces pièces comportent de nombreuses difficultés techniques, des ornements et des passages de virtuosité qui nous permettent de voir en elles de véritables airs contenant des éléments de colorature. Eustație le Protopsalte affirme un style très personnel, qui s'imposa dans la musique religieuse de son temps. Un exemple: dans la musique russe de la seconde moitié du XVIe siècle fut particulièrement répandu le style « Poutévoï », qui rayonna depuis l'Ecole de chant du nord de la Moldavie.

Vers la fin du siècle, on cultivait en Transylvanie les formes de la musique vocale polyphonique, ce qui indique la présence d'ensembles pouvant les interpréter et même de compositeurs, fait non négligeable, à un moment où régnait en Europe la polyphonie vocale illustrée par Palestrina et Roland de Lassus. Les compositeurs transylvains Gregorius Ostermayer, Joannes de Bachi, Georgius Teleschinus, Michael Busdeus, Paulus Bucenus et Antonius Jünk Claudiopolitanus reprirent les formes savantes de la musique vocale — le madrigal, le motet — et y firent preuve d'une grande virtuosité dans le maniement des voix, de fantaisie mélodique et d'ingéniosité architecturale. Cette coexistence des écoles vocales monodiques et polyphoniques, manifestant chacune un caractère spécifique bien précis et des modalités originales irréductibles, apporte un témoignage décisif en faveur de la force créatrice des musiciens autochtones.

Dans le domaine de la musique instrumentale se détache la personnalité de Valentin Graef Bakfark (1507—1576), originaire de Brașov et connu pour être l'un des plus grands luthiers de son temps. En fait cet instrument était très répandu dans les pays roumains, à en croire les fresques des églises et les gravures manuscrites où revient sans cesse l'image du luth, appelé « lăută » par le peuple. Bakfark fut un virtuose adulé par les cours, auteur de tablatures imprimées à Lyon et Cracovie, dans lesquelles il a inclus des transcriptions, pour son instrument, de pièces vocales et de compositions personnelles dans le genre de la fantaisie. Les tablatures de Bakfark ont contribué à émanciper la virtuosité et à accélérer la cristallisation de plusieurs formes contrapuntiques instrumentales. Par lui, la musique transylvaine s'engage de façon décidée dans le courant européen, d'une manière qui montre le caractère synchrone des recherches de composition sur le territoire roumain.

C'est encore du XVIe siècle que date la pénétration des premières mélodies roumaines dans les collections et les tablatures européennes: *Tablature de Jean de Lublin*, *Tablature de Heckel*, *Tablature de Dresde* et *Orchesographie d'Arbeau*. Il est vrai que les mélodies roumaines n'y sont point désignées comme telles, mais leur configuration musicale ne laisse aucun doute sur leur origine. A cet égard, au XVIIe siècle, Ioan Căianu (1629—1687) apportera une contribution décisive en décidant d'inclure dans son *Codex Caioni*, parmi d'autres pièces, des chansons et des danses roumaines qu'il désigne sous ce nom. C'est le moment de l'histoire où la amusique populaire s'assure l'intérêt des artistes professionnels. Un peu plus tard, le musicien Sllemand Daniel Speer (1636—1707) introduira des mélodies roumaines dans le ballet pantomime *Musikalisch Türkischer Eulenspiegel* (1688), qu'il signa « Dacianischer Simplicissimus ». peer, ex-musicien à la cour de Gheorghe Ștefan de Moldavie, précise, dans une note explica-

tive, qu'il a eu recours à des mélodies « nationales », ce qui assure à son entreprise une importance exceptionnelle, les productions de musique folklorique roumaines devenant ainsi des éléments caractéristiques pour une œuvre dramatique de niveau professionnel.

Il faut noter encore les noms de deux compositeurs, Gabriel Reilich (m.1677), originaire de Sibiu et auteur de partitions monumentales pour voix et orchestre, de style concertant et Daniel Croner (1656—1740), de Braşov, auteur de tablatures pour l'orgue où les formes les plus fréquentes sont le prélude, la *toccata*, la fantaisie et la fugue. Environ quarante ans avant J. S. Bach, Croner compose de nombreuses fugues d'une construction rigoureuse, ce qui plaide pour inscrire sa contribution, par malheur peu connue, parmi celles qui édifièrent la structure classique de la fugue.

Dans le domaine de la musique populaire et orientale, un nom de premier ordre est celui de Dimitrie Cantemir, prince de Moldavie, savant de réputation européenne, dont les écrits contiennent de précieuses références à la musique des Roumains aussi bien qu'à la musique orientale. Cantemir est également l'auteur de quelques ouvrages théoriques consacrés à la musique orientale, qu'il systématisa au point de vue modal et rythmique et pour laquelle il inventa même un système de notation. De plus, Cantemir transcrivit et composa des mélodies de type oriental qui témoignent de sa maîtrise et de sa spécialisation en cette musique particulière à l'est de l'Europe, ainsi que de son instruction musicale générale. Rien d'étonnant donc à ce qu'aujourd'hui encore, Cantemir soit coté par les musicologues turcs comme l'un des plus illustres musiciens.

De la galerie des musiciens roumains ne peut non plus manquer Filoteï Jipa, psalmiste du prince Constantin Brâncoveanu, qui comprit qu'il devenait nécessaire de transcrire en roumain les mélodies rituelles exécutées jusqu'alors dans les langues officielles, le grec et le slavon. *Psaltichia românească* (« Le livre des Psaumes en roumain »), datant de 1713, est une œuvre de première importance qui, en plus du mérite d'avoir apporté à la langue roumaine l'appui de la musique, propose un style mélodique de grande valeur, étant donné son raffinement, son sens esthétique, son style vocal richement orné. Filoteï Jipa imprima ainsi une nouvelle orientation à la musique religieuse des Roumains et ses continuateurs, Radu Dima Braşoveanul, Macarie et Anton Pann parachevèrent son œuvre de pionnier dans toute la zone dominée par l'Eglise d'Orient.

De cette brève présentation de quelques aspects et personnalités représentatives de la musique médiévale sur le territoire de la Roumanie se laissent dégager, nous semble-t-il, aussi bien une tendance de synchronisation avec la musique des pays avancés d'Europe qu'un effort d'enrichissement du trésor sonore national et universel.

ENESCO DANS L'ACTUALITÉ MUSICOLOGIQUE

par MIRCEA VOÏCANA,
président du Centre d'Etudes «Georges Enesco»

Dans la pléiade de personnalités que le peuple roumain a données à la culture universelle, Georges Enesco a représenté l'être et le destin mêmes de la musique. Les Roumains reconnaissent en lui, à juste titre, l'essence de leur esprit musical. Au-delà des frontières, à la presque unanimité, on l'a considéré comme le représentant des meilleures traditions artistiques de son temps et aussi comme un artiste apportant au climat musical général une note nouvelle, une vibration authentique. Le monde autrichien, allemand, français, russe, les nations anglo-saxonnes des deux rives de l'Atlantique et jusqu'au Pacifique, de même que les peuples de l'Est de l'Europe ont eu un contact direct avec son art interprétatif et peu à peu, avec son œuvre originale. Diffusé par des musiciens célèbres, dont certains furent ses disciples — Yehudi Menuhin, Christian Ferras, Henry Szering, Ştefan et Valentin Gheorghiu, Dinu Lipatti — le message énescien continue sa pénétration dans le monde entier.

En plus des interprétations proprement dites, l'art d'Enesco a trouvé des adeptes de renom, groupés en sociétés actives ou travaillant dans les Conservatoires de divers pays. En France est née une société très dynamique, « Les amis de Georges Enesco »; en U.R.S.S., l'œuvre d'Enesco est étudiée dans les Conservatoires et a fait l'objet de quelques importantes thèses de doctorat; la mise en scène de son œuvre capitale — *CEdipe* — gagne de plus en plus l'adhésion du public, du sud-est jusqu'au nord de l'Europe, et en plus de ses célèbres *Rhapsodies*, les auditeurs connaissent de mieux en mieux l'esprit énescien, tel qu'il s'exprime dans ses œuvres symphoniques et de chambre. Le rayonnement de sa musique progresse d'ailleurs sensiblement au même rythme que l'intérêt scientifique des spécialistes pour l'art du grand compositeur, les études énesciennes ayant pris un grand essor, tant en Roumanie qu'à l'étranger. Ces études pourraient se grouper en quatre catégories. Je pense en premier lieu à un certain nombre de travaux d'approche générale, de popularisation de la vie et de l'œuvre d'Enesco, ainsi qu'à des témoignages de contemporains du musicien. S'inscrivent dans cette catégorie les livres d'Emanoïl Ciomac et Virgil Gheorghiu ou ceux de Lucian Voïculescu, Andreï Tudor et Nicolae Missir; dans le même esprit, mentionnons les contributions de Romeo Drăghici et le volume d'interviews recueillies pour la Radiodiffusion française par Bernard Gavoty, à Paris, peu avant la mort de l'artiste (1955).

La seconde zone de préoccupations a été constituée, et continue de l'être, par les différents travaux — généralement de moindre étendue — tendant à analyser soit des œuvres isolées, soit certains aspects ou traits distinctifs de l'activité créatrice ou de l'art du violoniste Enesco. Dans le nombre se trouvent des travaux d'une remarquable valeur analytique, pouvant servir de repères à toute recherche de haute spécialité consacrée aux phénomènes musicaux. Telles sont les contributions des professeurs Tudor Ciortea et George Manoliu, des compositeurs Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Myriam Marbe, Adrian Raţiu ou des musicologues Clemansa et Gheorghe Firca; c'est encore ici qu'il faut mentionner des ouvrages orientés vers l'essai esthétique, ceux de George Bălan, Pascal Bentoïu et Cornel Ţăranu; enfin une troisième dimension, dans cette catégorie, est fournie par des ouvrages conçus dans un esprit comparatiste ou de synthèse, parmi lesquels nous citerons ceux de Zeno Vancea, de Romeo Ghircoïaşu; à cette même orientation appartiennent les contributions majeures de certains musicologues étrangers, tels les Soviétiques Mihaïl Drouchkine, Boris Kotliarov, Rufina Leites, I. Martynov, le musicologue bulgare Dimitar Zenguinov, le professeur tchèque Jiri Vyslouzil, le professeur viennois Erich Schenk, le musicologue parisien Marc Pincherle, ou encore celles d'Irving Lowens, de la Bibliothèque du Congrès de Washington.

A partir des données accumulées par ces études il est devenu possible, par un effort supérieur de documentation et d'analyse, d'entreprendre la réalisation de monographies et de travaux amplement informés: c'est le cas de l'ouvrage de Mihaï Rădulescu, portant sur l'art d'Enesco violoniste, mais surtout celui de la thèse de doctorat qu'Octavian Lazăr Cosma a consacrée à l'opéra *CEdipe*; c'est aussi le cas du volume *Georges Enesco*, réalisé à l'Institut de l'Histoire de l'art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, qui utilise de nombreux matériaux inédits provenant des archives du Musée Enesco, fondé à Bucarest par l'Etat roumain grâce au legs testamentaire de Georges Enesco et à la donation de sa veuve, Maria Cantacuzino. C'est surtout le cas de la monographie en deux volumes, *Georges Enesco*, publiée sous les auspices de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques par un groupe d'auteurs sous la coordination du signataire de cet article (Cl. Firca, A. Hoffmann, E. Zottoviceanu, M. Marbe, St. Niculescu, A. Rațiu), appréciée sur le plan international pour la richesse des matériaux documentaires — inédits pour la plupart — et pour la haute tenue scientifique des analyses et des considérations interprétatives. Le succès de ces ouvrages s'est vu confirmé par plusieurs prix: celui de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie pour la monographie d'O. L. Cosma et pour le volume réalisé par l'Institut d'Histoire de l'Art en 1964; ceux de l'Union des Compositeurs de la R.S.R. et de l'Académie des Beaux-Arts de Paris pour la monographie académique *Georges Enesco*.

Selon les spécialistes, cette dernière monographie a marqué un moment significatif tant sur le plan scientifique que sur le plan de l'organisation du travail. Avec sa parution, on peut considérer achevée l'étape de la connaissance générale et de l'évaluation, sur le plan historique et esthétique, de la personnalité du musicien. A partir de là peuvent se constituer les prémisses d'un approfondissement du processus investigateur et s'ouvrir de nouveaux fronts, d'une spécialisation plus poussée, dans l'approche de la thématique énescienne qui forme nécessairement, par ses virtualités esthétiques et son retentissement, le point majeur de référence pour tout le mouvement musical roumain de notre siècle. En même temps, au niveau de l'organisation, le noyau de chercheurs constitué pour l'élaboration de la monographie s'est développé et transformé en un Centre d'études « Georges Enesco », dont la mission est de polariser l'intérêt d'un grand nombre de chercheurs et de collaborateurs de l'enseignement universitaire, de l'Union des compositeurs et des autres institutions musicales roumaines et étrangères. Cet approfondissement de la recherche et le puissant encouragement dont bénéficient ces travaux ont donc pour objet l'art d'Enesco, mais aussi, de plus, l'histoire des courants, des écoles et des orientations artistiques dans le contexte desquels se situe l'œuvre énescienne, avec un accent particulièrement marqué sur la contribution roumaine au patrimoine de la musique universelle.

Ainsi s'ouvre en fait une quatrième catégorie d'activités que nous pourrons appeler « l'énescologie » et qui s'occupe d'étudier minutieusement les documents réunis (Viorel Cosma et Romeo Drăghici sur le plan biographique et épistolaire, Titus Moïsescu pour le secteur de la bibliographie et des archives). Elle soulève de nouveaux problèmes d'analyse et d'interprétation des textes musicaux, à la lumière surtout des manuscrits et des textes inédits qui viennent d'être soumis à l'examen de la recherche organisée (on peut citer ici les récentes études de Wilhelm Berger sur le symphonisme énescien). Sur cette ligne d'ailleurs se sont situées la plupart des communications présentées dans l'aula de l'Académie de la R.S.R. au cours de la session scientifique (mai 1975) organisée pour le vingtième anniversaire de la mort de l'artiste. A cette occasion ont été signalées, rappelées à l'attention et partiellement analysées plusieurs œuvres inédites du patrimoine énescien, qui s'enrichit de la sorte d'un *Trio avec piano*, des esquisses du poème symphonique *les Revenants*, sur des vers de Mihaï Eminescu, d'une *IV-e Symphonie d'école en mi bémol majeur* (tous ces morceaux ont été présentés au public au cours de ces dernières années grâce aux efforts de Hilda Jerea, Cornel Țăranu, Ludovic Bacs); d'œuvres dont la valorisation a bénéficié des précieux conseils du compositeur Marcel Mihalovici, ami d'Enesco, (12 quatuors à l'état d'esquisse, la première partie d'une *Sonate* pour violon et piano de 1911, plusieurs pièces pour piano — *Barcarolle*, 1897, *Impromptu* et *Suite pour piano à 4 mains*, 1898, *Nocturne en ré bémol majeur*, 1907); ainsi que d'autres morceaux de musique instrumentale ou orchestrale (*Fantaisie* pour piano et orchestre, *Suite orientale*, *Aria* et *Scherzino*, *Allegro* pour petit orchestre, le poème symphonique *Voix de la nature*, une *Symphonie concertante* pour violon et orchestre, la *Symphonie pour baryton, chœur et orchestre* en fa mineur, le *Caprice roumain* pour violon et orchestre, etc.) Entre ces inédits, un groupe à part est constitué par les lieder, les chœurs et certaines compositions d'un caractère patriotique, comme par exemple une *Hora de l'Union* pour violon et piano, datée 1917 et qui appartient donc au moment historique où le peuple roumain combattait pour réaliser son unité nationale.

Avec ces inédits, dont certains sont restés à l'état d'ébauche ou de variantes, tandis que d'autres sont presque achevés, la liste des œuvres d'Enesco se trouve sensiblement

Georges Enesco en compagnie de Kreisler et de Thibaud en 1949 à New York

enrichie: pour prendre un exemple, de trois symphonies connues et portant un numéro d'opus, on en est arrivé à 12 grandes symphonies. Voilà pourquoi il importe d'établir un catalogue systématique — chronologique, mais surtout thématique — de tout le patrimoine musical légué par Enesco. Après ce travail laborieux, qui devra porter sur l'intégralité de son œuvre, on pourra poser dans un esprit plus rigoureusement scientifique le problème du métier, des procédés de langage, des moyens d'expression spécifiques, et chercher à définir le style énescien.

Cette finalité immédiate caractérise les perspectives musicologiques du Centre d'études « Georges Enesco », organisateur de sessions scientifiques annuelles dans le cadre desquelles les musicologues roumains et étrangers se communiquent mutuellement les résultats de leurs investigations et déterminent leurs collaborations à venir. De ces sessions, nous rappellerons, outre la plus récente dont nous avons déjà parlé, celles de 1970 (« Enesco et la tradition beethovénienne ») et de 1973 (« La personnalité artistique d'Enesco »), cette dernière présidée par Mihnea Gheorghiu, président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques et saluée par un vibrant message de la part de Yehudi Menuhin, président du Conseil International de la Musique près l'UNESCO. De même que les autres manifestations musicologiques à l'intérieur du pays ou au-delà des frontières, ces sessions témoignent des efforts conjugués des musicologues groupés autour du nom du grand artiste et constituent en même temps le principal apport de la science, de la théorie et de l'esthétique musicales à la connaissance et à la diffusion de la musique roumaine contemporaine, but en vue duquel sont organisés également, tous les trois ans, les Festivals musicaux internationaux « Georges Enesco».

LA VALEUR DE LA TRADITION TECHNIQUE ET SCIENTIFIQUE

par I. M. ŞTEFAN

Au printemps dernier, mes pas me portaient à travers les salles du plus grand musée de la technique et de la science qui existe au monde, celui de Munich. En raison de l'intérêt que je porte depuis longtemps à l'histoire de la science et de la technique roumaines, j'étais, de longue date, en correspondance avec ce musée. Me voici donc dans la salle des machines de force, devant un objet que je désirais étudier depuis longtemps. Mon attente ne fut pas trompée. Je me trouvais devant un moulin à roue hydraulique à aubes de Roumanie, grandeur nature et en état de fonctionnement. Et ce n'est pas par hasard qu'il figurait dans un musée réunissant, comme son titre même l'indique, « les chefs-d'œuvre de la science at de la technique ». Car, ainsi que le précisait la pancarte explicative, la forme creuse des palettes de même que l'axe vertical font de la roue à aubes un précurseur de la moderne turbine hydraulique Pelton. C'est pourquoi le musée présente ce moulin à eau roumain comme un exemple de l'ingéniosité des procédés populaires. En Roumanie cette installation, conçue et construite par des paysans — on en trouve le modèle dans de nombreux musées du pays — est considérée comme la véritable « reine » des aménagements hydrotechniques, son efficience supérieure étant l'expression de l'application d'une expérience technique très ancienne et de la connaissance empirique de certains principes de physique et de mécanique. Mais ce n'était pas la seule surprise agréable que me ménageaient les musées allemands. Au Musée des Communications de Berlin-Ouest j'ai retrouvé — la chose avait été signalée par de jeunes Roumains, élèves de la célèbre Polytechnique de Charlottenbourg au début de ce siècle — un modeste wagonnet en bois provenant d'une mine d'or de Brad (en Transylvanie — Roumanie) et roulant sur des rails également en bois. Datant du XIVe ou du XVe siècle, il est considéré comme le plus ancien véhicule sur rails de toute l'histoire de la technique, de même que la voie sur laquelle il roule comporte le premier aiguillage que l'on ait jamais connu.

C'est dans la seconde moitié du XIXe siècle qu'ont été fondées les Universités de Bucarest et de Jassy et que s'est constituée l'Académie Roumaine (bien que d'autres formes d'enseignement supérieur ainsi que des sociétés scientifiques aient existé bien auparavant); quant aux écoles scientifiques et techniques roumaines, c'est vers la fin du siècle dernier qu'elles ont été mises en place. Cependant, la science et la technique roumaines sont très anciennes, la richesse du sol et du sous-sol ayant fait naître au sein du peuple nombre d'occupations et de métiers réclamant souvent une grande ingéniosité.

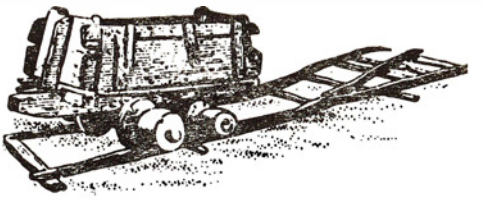
On sait, par exemple, que du temps des Géto-Daces, la médecine était en plein épanouissement et que les chirurgiens se servaient du bistouri, de scies très fines pour les trépanations, de pinces anatomiques, de poudres cicatrisantes. Ils connaissaient un grand nombre de plantes médicinales, très appréciées dans le monde antique, de sorte que lorsqu'on a entrepris de copier, du IIIe au VIe siècle, les glossaires de botanique médicale de Dioscoride et de Pseudo-Apuleius, il a fallu ajouter aux dénominations grecques et latines 57 dénominations daces. Les auteurs de l'antiquité font valoir la vision supérieure des « médecins daces », fondée sur « l'unité de l'organisme » et sur la nécessité d'associer le traitement psychique au traitement du corps.

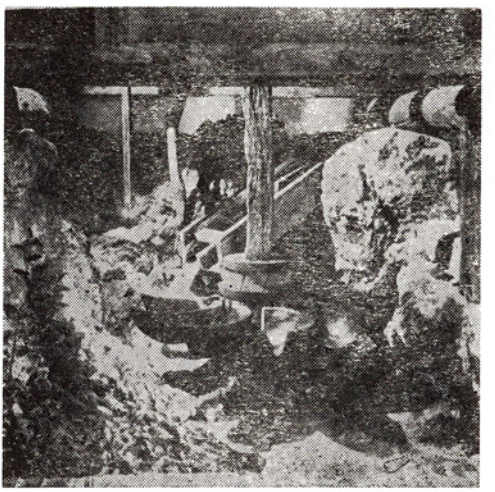
De même, on sait que les prêtres daces pratiquaient l'astronomie. En fait foi le grand sanctuaire circulaire de la capitale de la Dacie, Sarmizégéthusa, où la disposition des pierres, en plusieurs enceintes concentriques, matérialise l'un des calendriers les plus précis du monde antique: la durée de l'année y est calculée comme étant de 365,29 jours, donc à une différence de 0,05 jour de l'année tropique.

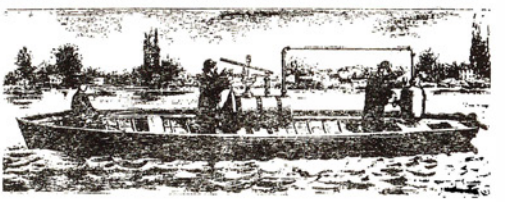
Le niveau technique de l'époque est également illustré par le vaste complexe

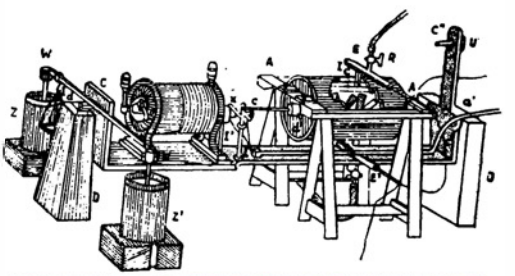
de cités construit dans les monts d'Orăştie (où l'on a utilisé le « murus dacius »), par l'ingénieuse charrue dace, par l'extraordinaire variété des outils destinés à différents métiers et à la pêche, par les innombrables armes originales (parmi lesquelles le « baliste », sorte de gros lance-pierres et le javelot), par le niveau remarquable de la ferronnerie dace et par les pièces d'orfèvrerie en argent d'une facture exceptionnelle.

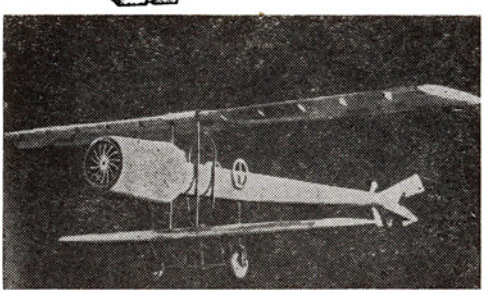
L'apport de la civilisation romaine a élevé à un échelon supérieur le développement de la technique et de la science et a donné un grand essor à la construction des villes et des routes, au travail dans les mines et à l'alimentation en eau. Après le retrait des armées de Rome, la population daco-romaine, puis roumaine, bien que soumise aux vagues successives des peuples migrateurs, a conservé la technique et la science acquises dans l'antiquité — ce que nous ont démontré les fouilles archéologiques portant sur des siècles entiers. L'exploitation du sel, de divers minerais, du pétrole, l'expansion de l'agriculture et de la pêche se sont intensément poursuivies et même c'est au cours de cette période qu'ont été créés les deux « monuments de la technique » dont nous parlions au début. Et ce ne sont pas les seuls; nous devons leur ajouter, par exemple, le haut-fourneau de Ghelar (Xe siècle) pour la production du fer, ingénieusement taillé dans le roc (le modèle en est exposé au « Musée de la Science » de Londres); les églises en bois du nord de la Transylvanie, véritables « cathédrales » de ce matériau, dont la construction relève d'une technique hors pair; les métiers à tisser d'un perfectionnement remarquable (certains sont de type horizontal) et datant du XIe siècle; les étangs couvrant en longueur des dizaines de kilomètres — véritables lacs artificiels — ainsi que de vastes travaux de dérivation











Le wagonnet en bois, sur rails en bois, des mines d'or de Brad, tel qu'il est esquissé dans « A Short History of Technology », Oxford, 1960.

La roue à aubes en bois du moulin du village de Clineni (Vîlcea), exposée au Musée des chefs-d'œuvre de la science et de la technique de Munich, d'après un cliché transmis à l'auteur du présent article par ce musée en 1974 (photo : Deutsches Museum).

La première embarcation propulsée par la force réactive (1886), sur la Seine (Alexandru Ciurcu et Just Buisson). Reproduction d'après la revue « LA NATURE » (1887).

A l'aide de cet appareil inventé par lui, le physicien Constantin Miculescu a, en 1891, déterminé l'équivalent mécanique le plus exact de la calorie, unité de mesure fondamentale de la thermodynamique.

« Coandă » — 1910 » — le premier avion à réaction de l'histoire de la technique

des eaux. A l'époque féodale, la technique et la science ont trouvé leur expression dans la création originale et efficiente des gens de métier habitant au village ou à la ville, sur l'habileté et l'inventivité desquels l'on a écrit de nombreux livres, parmi lesquels nous nous permettons de signaler une synthèse de grande valeur: *l'Ethnographie Roumaine*, de I. Vlăduțiu (1973). Certains documents sont là pour attester l'utilisation précoce — dès le XVIe siècle — des explosifs dans l'exploitation des mines (pour la première fois en Europe, selon M.M. Reinaud et M. Favé, spécialistes français,); pour attester aussi la création, dès le XVIe siècle, de fusées à trois étages et à ailettes directionnelles en forme de « delta »; ils nous parlent, ces documents, de procédés originaux d'extraction et de transformation du pétrole brut, de facteurs de canons réputés, parmi lesquels Orban, constructeur des engins de grande puissance qui ont facilité la chute de Constantinople. Nombre de voïvodes roumains ont pratiqué l'astronomie, tel Petru Rareș, et ont fait preuve de conceptions avancées en physique et en chimie, tel l'illustre érudit Dimitrie Cantemir. Au XVe siècle, alors que l'on ne connaissait pas encore la lunette, Ioan Vitez fondait à Oradea le premier observatoire astronomique roumain, antérieur à celui de Tycho Brahé. Et n'oublions pas les habiles imprimeurs roumains, qui ont exporté leur métier dans de nombreux pays et ont si bien adapté leurs appareils à différents alphabets qu'ils en sont arrivés à imprimer le premier livre géorgien (à Tbilissi) et le premier livre arabe (à Alep).

Bien que le XIXe siècle ait trouvé les trois Pays Roumains (la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie) entravés dans leur développement par le joug ottoman et celui de l'Autriche-Hongrie, la technique et la science ont poursuivi leur avance, tandis que s'affirmait la bourgeoisie et que reculaient peu à peu les structures féodales. La science et l'ingéniosité ont de nouveau conduit à de remarquables réalisations. C'est ainsi qu'en 1827, l'Etat français accordait à Petrache Poënaru — l'un des fondateurs marquants de l'enseignement roumain moderne — le brevet no 3208 pour « une plume sans fin » — un porte-plume « à réservoir d'encre » — précurseur du stylo. En 1857 entrait en fonction, près de Ploïești, la première raffinerie de pétrole du monde. Le procédé du chimiste Alexe Marin, aidé de deux confrères, des Roumains eux aussi, permettait de produire le pétrole lampant, ce qui fait que Bucarest a été la première ville éclairée au moyen de cette huile minérale. Par ailleurs, en 1884, une autre ville roumaine, Timișoara, a été la première en Europe à éclairer ses rues à l'électricité.

Obligés de vaincre la méfiance des gouvernements d'alors à l'égard de nos savants et de nos techniciens, les hommes de science et les ingénieurs roumains qui se heurtaient à l'éternel argument du manque de fonds durent, pour doter leurs laboratoires ou dresser leurs projets, faire preuve d'une véritable vocation à l'apostolat. C'est ainsi que le grand chimiste Petre Poni (fondateur, avec C.I. Istrati, de l'école roumaine de chimie) écrivait, au sujet de la situation dans la seconde moitié du siècle dernier: « Nous manquions de tout. Nous n'avions ni collections, ni appareils, ni le matériel d'expérience le plus élémentaire, ni livres, ni revues au moyen desquels nous puissions apprendre tout au moins ce à quoi d'autres, plus favorisés que nous, travaillaient dans d'autres pays. » C'est pourquoi les fondateurs de notre science moderne ont dû travailler tout d'abord, au temps de leur jeunesse, pour se créer les moyens d'étudier et d'élargir sans cesse le champ de leurs recherches. Poni et Istrati, par exemple, n'ont pas été seulement des savants remarquables, celui-là une autorité mondiale en matière de chimie du pétrole, celui-ci découvreur d'une nouvelle classe de colorants, les « francéïnes » — ils ont dû s'occuper aussi de la terminologie scientifique roumaine, écrire, non seulement des cours pour l'université, mais des manuels scolaires, ouvrir et doter des bibliothèques scientifiques, des laboratoires, mettre sur pied des sociétés pour la promotion de la science et fonder des périodiques de spécialité. Retenons l'année 1884: c'est celle où a été créé, par le savant Ștefan C. Hepites, l'Institut de Météorologie, le premier institut de recherches de Roumanie.

Il existe une autre date encore qui présente un intérêt tout particulier dans les annales de la science roumaine et universelle: c'est 1891. Construisant un appareil des plus originaux, Constantin Miculescu — qui allait devenir le fondateur de l'école de physique de Bucarest, — détermine l'équivalent mécanique le plus exact de la calorie, unité de mesure fondamentale de la thermodynamique. Fondateur, pour sa part, de l'école de physique de Jassy, Dragomir Hurmuzescu a inventé, à la même époque, le premier électroscope moderne de grande précision (fabriqué ultérieurement en série en Europe) et qui a d'ailleurs servi à Henri Becquerel et à Pierre et Marie Curie dans leurs retentissantes recherches). C'est encore à une date précoce que remontent les appareils de laboratoire inventés par le chimiste Nicolae Teclu, entre autres un brûleur à gaz utilisé partout.

Au siècle dernier a été créée la remarquable école roumaine de mathématiques dont les fondateurs: David Emmanuel, Gheorghe Țițeïca et Dimitrie Pompeïu, non seulement ont déployé un travail prodigieux de professeurs, mais encore se sont illustrés par des décou-

vertes d'une grande originalité. Ţiţeïca est l'un des créateurs de la géométrie différentielle centro-affine, le découvreur des « courbes » et des « surfaces » qui portent son nom. Un des continuateurs des précédents, le mathématicien Traïan Lalescu est l'auteur du premier traité d'équations intégrales du monde.

Après toute une série de réalisations marquant ses débuts, et grâce au fondateur de l'école médicale roumaine, Victor Babeş, la médecine en Roumanie avance fermement sur la voie de la création. Ce savant et grand patriote a découvert plus de cinquante agents pathogènes; il a écrit le premier traité de bactériologie du monde et a été l'un des fondateurs de la microbiologie moderne; comptant aussi parmi ceux auxquels on doit la sérothérapie, sa contribution à l'étude et au traitement de la rage, de la diphtérie, de la tuberculose a été importante. Parmi les grandes figures de la médecine roumaine, il nous faut tout au moins rappeler Ioan Cantacuzino, découvreur du « phénomène » qui porte son nom, auteur de la notion « d'immunité par contact », ainsi que de nombreux traitements et procédés de vaccination nouveaux; Gheorghe Marinescu, neurologue dont la contribution multiple à l'étude de la cellule nerveuse est d'une grande notoriété; Constantin I. Parhon, auteur du premier traité d'endocrinologie du monde; Constantin Levaditti, l'un des fondateurs sur le plan mondial, de la virusologie; Daniel Danielopolu, le plus remarquable théoricien de la médecine roumaine, un savant de renommée universelle.

Rappelons aussi quelques devanciers roumains en matière de technique. En 1880, à Paris, Dumitru Văsescu construit et expérimente avec succès une automobile à vapeur. Six ans plus tard, à Paris encore, Alexandru Ciurcu, en collaboration avec Just Buisson réalise la première embarcation du monde qui soit propulsée par la force réactive; le 3 août, elle remonte la Seine sous les regards enthousiastes des Français. Paris assiste une fois de plus, mais en 1910, à une première mondiale: le savant roumain Henri Coandă dresse le projet, construit et pilote le premier avion à réaction du monde. (Coandă a été un savant multilatéral, la science et la technique lui sont redevables de maintes contributions parmi lesquelles la plus importante est, en physique, la découverte de « l'effet Coandă » avec de nombreuses applications). Son contemporain, le savant et l'inventeur roumain Gogu Constantinescu, est l'auteur de la théorie de la sonicité et des machines soniques, aux applications remarquables dans de nombreuses branches de l'industrie. Au cours de la première guerre mondiale, son synchroniseur a rendu de grands services à l'aviation alliée, étant le premier système qui permette à la mitrailleuse de tirer entre les pales de l'hélice en pleine rotation.

Et puisque nous avons parlé d'un Roumain créateur d'une nouvelle discipline, il nous faut aussi mentionner que Gogu Constantinescu n'est pas le seul à avoir ce mérite. C'est ainsi qu'Emil Gh. Racoviţă, le plus important parmi les biologistes roumains du passé, est aussi le créateur de la biospéléologie (la science de la vie dans les cavités du sous-sol); que le mathématicien Dan Barbilian (celui qui signe en poésie Ion Barbu) a créé les géométries qui portent son nom; que l'académicien Octav Onicescu est le fondateur de la « mécanique Onicescu »; que le professeur Constantin Motaş a créé la phréatobiologie (la science des formes de vie dans les nappes phréatiques) et que l'on doit à C. I. Parhon l'endocrinologie des âges.

Et gardons-nous d'oublier une réalisation technique absolument exceptionnelle du siècle dernier, à laquelle se relie un anniversaire. C'est, en effet, le 19 septembre 1895 qu'était inauguré le pont qui enjambe le Danube à Cernavodă, et qui, à cette date, était le plus long du continent; le créateur de ce remarquable ouvrage, réalisé selon des procédés techniques absolument nouveaux et cité aujourd'hui dans les traités de ponts, a été l'ingénieur Anghel Saligny, lequel avait construit auparavant, à Brăila et à Galatzi, les premiers silos en béton armé du monde.

Cette esquisse de bilan est tout à fait incomplète; nous n'avons fait que passer brièvement en revue quelques-unes des réalisations scientifiques et techniques les plus représentatives. Mais dans la mesure où nous approchons de l'époque contemporaine, notre tâche devient plus ingrate et les omissions risquent de se multiplier. C'est qu'en effet la science roumaine participe d'une manière de plus en plus substantielle à l'enrichissement du patrimoine de la civilisation mondiale. Par ses découvertes, Dimitrie Voïnov s'avère l'un des pionniers de la biologie cellulaire. Son continuateur direct est Gheorghe Emil Palade, savant d'origine roumaine établi aux Etats-Unis et qui, en 1974, s'est vu attribuer le prix Nobel pour sa contribution à la connaissance de la structure de la cellule vivante. Em. C. Teodorescu, membre correspondant de l'Académie des sciences de Paris, a été l'un des représentants marquants de la physiologie végétale; on lui doit l'explication de nombreux processus de la vie des plantes: l'enroulement sur les supports, l'orientation par rapport à la lumière, etc. Grigore Antipa est connu pour être l'un des meilleurs spécialistes en ichtyologie. Quant à l'agronomie roumaine, elle a eu, elle aussi, de brillants représentants, depuis celui qui l'a fondée: Ion Ionescu-de-la-Brad, un « inégalable semeur d'idées nouvelles » — comme le caractérisait un autre savant roumain — et jusqu'à Gheorghe Ionescu-Sişeşti, créateur de

variétés de céréales d'une haute productivité. Parmi les nombreux représentants de la chimie et de la physique, deux savants particulièrement brillants sont à citer: Gheorghe Spacu et Ştefan Procopiu. Le premier est l'un des fondateurs de la chimie des complexes sur le plan mondial, le créateur de 125 méthodes analytiques nouvelles, le savant qui a obtenu près de 1 000 substances complexes inconnues jusqu'alors dans la littérature de spécialité. Le second a découvert le magnéton — le quantum de magnétisme — de même que « l'effet Procopiu » sur la base duquel on construit aujourd'hui des mémoires électroniques de grande capacité. C'est une mention particulière qui convient à Alexandru Proca, le physicien théoricien, l'un des chercheurs les plus remarquables en ce qui concerne les mésons; d'ailleurs les équations du champ mésonique portent son nom: les équations Proca.

N'oublions pas de rappeler le grand chimiste Lazăr Edeleanu, dont le procédé de raffinage du pétrole à l'aide du bioxyde de soufre liquide a connu une large expansion dans le monde entier, dans l'entre-deux-guerres. Et comment ne pas citer le nom de l'ingénieur Martin Banc qui, peu après la première guerre mondiale, a inventé le premier procédé d'obtention de l'acétylène à partir du méthane, procédé breveté ensuite dans 42 pays. N. C. Paulescu a été lui aussi un savant des plus brillants; la preuve vient assez récemment d'en être faite; il avait mis au point, avant que deux savants reçoivent pour ce mérite le prix Nobel, le traitement du diabète par l'insuline, sauvant ainsi des millions de vies humaines; devant les publications prioritaires du savant roumain, la fondation Nobel, tout en reconnaissant son erreur, a déclaré cependant qu'il « n'existait aucun mécanisme » pour la réparer.

Les derniers grands disparus des mathématiques roumaines: Grigore C. Moïsil et Miron Nicolescu (président, de longues années durant, de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie) ont largement contribué au progrès de la science. Entre autres mérites, Moïsil a eu celui d'appliquer la logique mathématique à la technique de l'automation et de fonder une école roumaine des réglages automatiques, connue aujourd'hui dans le monde entier. A son tour, Miron Nicolescu est considéré comme l'un des grands animateurs des recherches d'analyse mathématique; il a jeté les bases de la théorie des fonctions polycaloriques et a créé celle des fonctions polyharmoniques. Des noms comme ceux d'Eugen Angelescu, Costin D. Neniţescu, Horia Hulubeï, Şerban Ţiţeica, Cristofor Simionescu, Ioan Ursu, Ştefan Milcu, Ilie Murgulescu donnent la mesure du niveau atteint par la science roumaine du XXe siècle et de la place qu'elle s'est acquise dans la création mondiale.

On ne saurait passer sous silence l'apport des femmes à la science et à la technique roumaines. Citons, par exemple, Gabriela Chaborski, une chimiste dont la science mondiale a retenu le nom, associé à une levure qu'elle a découverte (culture Chaborski). Elève de Marie Curie, Ştefania Mărăcineanu a été une pionnière dans l'étude de la radio-activité et c'est elle qui a signalé, en 1924, le premier phénomène de radio-activité artificielle. Des mérites particuliers reviennent, pour leur activité créatrice, à trois Roumaines qui ont ouvert aux femmes la voie de certaines professions: Ada Zăgănescu — la première femme architecte; Maria Teohari — la première femme astronome; Eliza Leonida-Zamfirescu, la première femme ingénieur. La premère femme qui ait été nommée, en Roumanie, professeur à l'Université a été Vera Myller-Lebedev (1918), une remarquable mathématicienne, élève de l'illustre David Hilbert. En médecine, Elena Densuşianu-Puşcariu, professeur d'Université elle aussi (1920), ophtalmologue, a découvert de nouvelles techniques opératoires. Qui de nos jours ne connaît dans le monde le nom de la doctoresse Ana Aslan, laquelle joint à son titre de professeur celui d'auteur d'un traitement gérontologique original? En mars 1974, lors de la nomination de nouveaux membres de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, deux femmes se sont vu attribuer, rien que dans la section des sciences chimiques, le titre d'académiciennes: Elena Ceauşescu, docteur ès sciences et ingénieur, et Ecaterina Ciorănescu-Neniţescu, docteur ès sciences.

Nous voici arrivés au bout de notre évocation où abondent, nous en sommes sûrs, les lacunes. Une histoire de la science roumaine en 20 volumes (par branches) est en cours de parution, et les premiers volumes imprimés montrent que celle-ci non plus ne pourra contenir toutes les réalisations. Ces années-ci, l'Etat socialiste donne à la création scientifique une forte impulsion par les problèmes qu'il lui donne à résoudre ainsi que par les moyens matériels qu'il lui offre. Le président de la République Socialiste de Roumanie, Nicolae Ceauşescu, se référant au plan quinquennal de 1976 à 1980, disait au XIe Congrès du Parti Communiste Roumain: « Compte tenu du progrès toujours plus rapide de la science et de la technique contemporaines, il importe que le prochain quinquennat devienne le quinquennat de la révolution technique et scientifique, de l'ample affirmation des conquêtes les plus avancées de la connaissance dans toutes les branches et dans tous les secteurs de l'industrie roumaine. » Telle est la plate-forme de lancement de la science et de la technique roumaines de demain, dont le progrès, on le voit, est devenu un problème d'Etat.

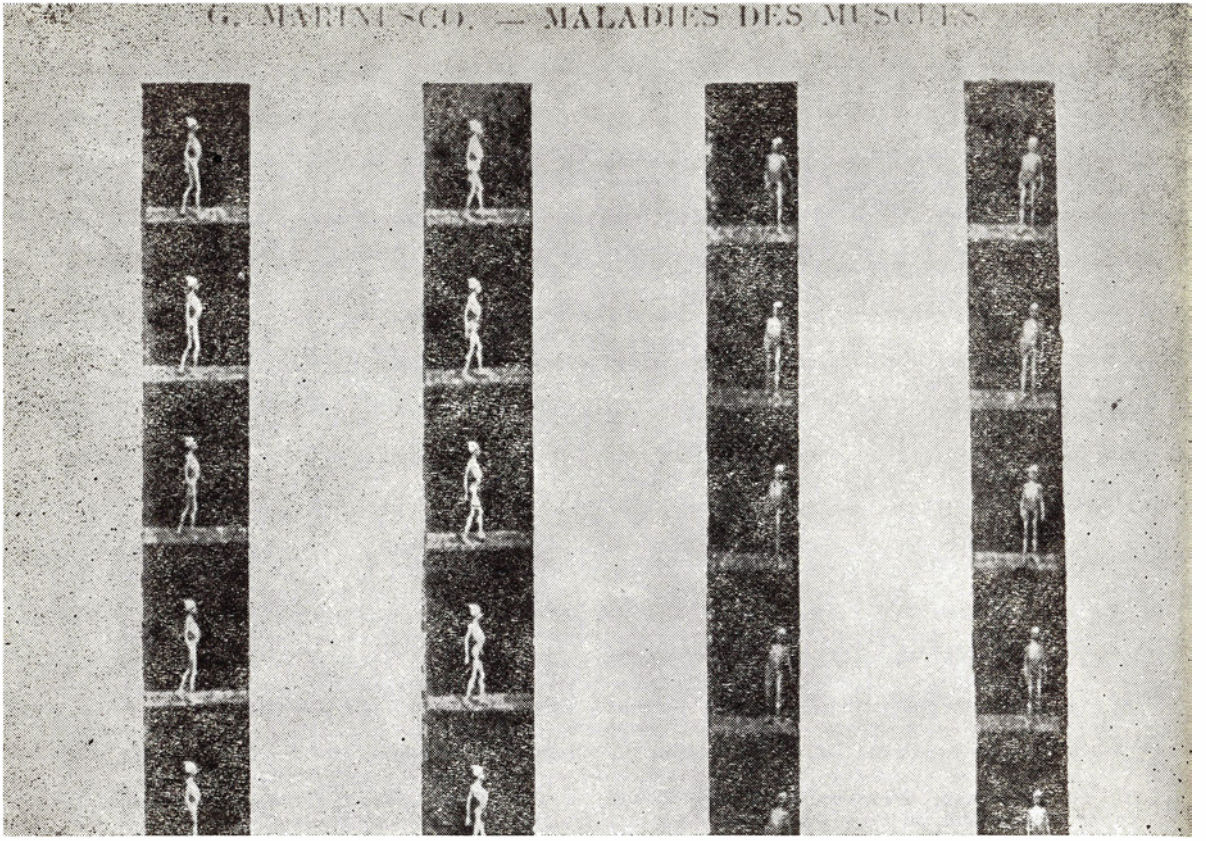
LES DÉBUTS DU FILM SCIENTIFIQUE

par ION CANTACUZINO

Il y a un peu plus de quatre-vingt ans — cela se passait le 28 décembre 1895 — les frères Louis et Auguste Lumière présentaient dans une salle de spectacle l'invention appelée par eux «le cinématographe» et qui allait devenir en trois-quarts de siècle «le septième art», l'une des grandes industries mondiales et l'un des moyens de communication de masse les plus suggestifs. Pourtant les débuts d'une aussi brillante carrière n'ont pas laissé d'être troubles et contradictoires, aussi d'autant plus grand s'avère le mérite de ceux qui, dès les premiers moments, ont manifesté leur confiance en l'avenir de l'invention, pressentant qu'elle valait plus que le déchaînement de curiosité soulevé. Parmi eux se trouvait le savant roumain de réputation mondiale G. Marinescu, alors au début de son activité de professeur de neurologie à la Faculté de Médecine de Bucarest. Dès l'année 1898, il a eu l'intuition de ce que le cinéma pouvait représenter en tant qu'instrument de recherche et que moyen de diffusion des connaissances scientifiques. Par l'utilisation systématique du cinéma dans les services de la clinique de neurologie, par la publication, entre 1899 et 1902, d'une partie des résultats obtenus dans des revues et des traités français de spécialité, ainsi que par une communication faite à l'Académie des Sciences de Paris, il a créé une méthode originale de recherche scientifique à l'aide du cinéma qui constitue un primat mondial en la matière.

A la même époque, le docteur Eugène Doyen, le célèbre chirurgien français, réalisait une série de films sur sa technique opératoire et les utilisait pour les démonstrations scientifiques qu'il présentait devant ses étudiants et ses collègues, durant ses cours ou lors de divers congrès. L'on peut donc dire à juste titre que ces deux médecins, qui simultanément et les premiers du monde, ont appliqué d'une façon méthodique, persévérante, l'invention des frères Lumière à leurs disciplines médicales, ont jeté les bases des deux catégories de films scientifiques: le film de recherche et le film de diffusion des connaissances, tels que les définissent aujourd'hui les encyclopédies. Ainsi donc, les docteurs G. Marinescu et E. Doyen sont les créateurs, sur le plan mondial, du film scientifique, qui forme une branche à part de la cinématographie. Si grand a été son développement qu'il existe, depuis 1945, une Association Internationale du Cinématographe Scientifique, dont le siège est à Paris et qui groupe plus de quarante pays; elle organise chaque année des congrès et des festivals et édite deux bulletins de spécialité (*Science and film*, à Londres, et *Bulletin de recherches*, à Göttingen).

G. Marinescu s'était préoccupé, avant même l'apparition du cinématographe des frères Lumière, du problème de l'enregistrement de la marche, dans le dessein d'en déceler les troubles. Dans un premier article consacré aux résultats de l'utilisation de cette invention en médecine — article paru en juin 1899 à Paris, dans «La Semaine médicale», il disait: «J'avais entrepris, à l'aide de la chronophotographie, il y a une dizaine d'années et sur les conseils du professeur Charcot, l'étude des troubles de la marche dans les maladies nerveuses. Ayant rencontré de très sérieuses difficultés dans mes recherches, j'ai dû les ajourner et attendre une occasion plus favorable pour mettre mes projets à exécution. Cette occasion n'a pas tardé à se présenter, l'ingénieux cinématographe de Lumière étant venu simplifier et perfectionner les appareils chronophotographiques. Depuis environ huit mois nous étudions, avec le concours de nos assistants, MM. Neyliès et Popesco, les troubles de la marche, de la mimique et des gestes dans les affections nerveuses». Les recherches antérieures que rappelle le savant avaient été réalisées à l'aide du chronophotographe de Marey dans le laboratoire duquel Marinescu avait travaillé, autour de 1888, durant ses études dans la clinique de Charcot à Paris. En établissant aujourd'hui



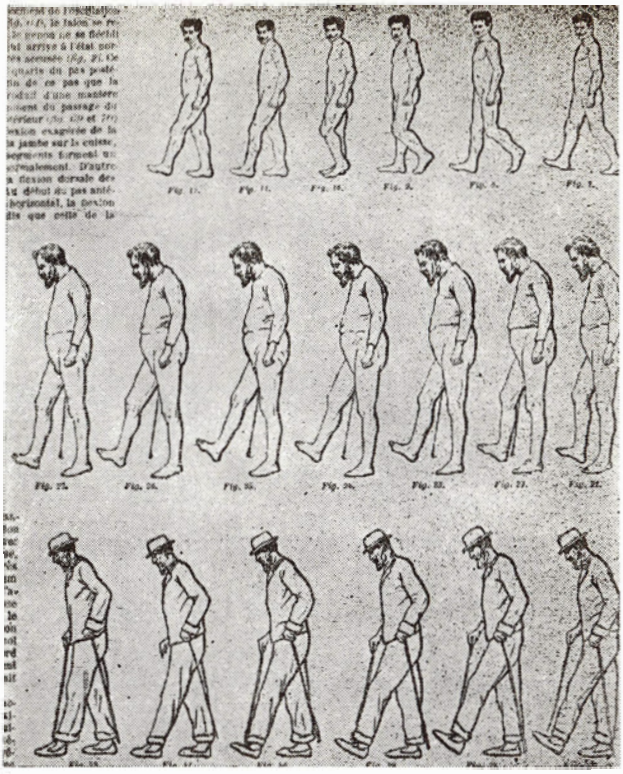
une comparaison entre certains enregistrements obtenus par «le fusil de Marey» et les films réalisés par Marinescu en 1898, à l'aide de l'appareil Lumière, on se rend compte qu'en vérité, le chronophotographe de Marey ne correspondait pas à ce qu'en attendait le médecin roumain. Comme nous le verrons, sa méthode de recherche se fondait sur la comparaison entre différentes phases de la marche enregistrée chez un homme bien portant et chez un homme malade. Or, se basant justement sur l'enregistrement successif des phases du mouvement, l'appareil des frères Lumière permettait leur étude détaillée. Par ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom de photogramme, Marinescu employait un terme, plus inspiré peut-être, puisqu'il rend mieux l'idée d'enregistrement du mouvement: cinémagramme. Il soulignait lui-même que «les images successives obtenues à l'aide du cinématographe nous permettent d'arriver à une analyse de ces troubles».

Les images, enregistrées par un jeune préparateur de sa clinique, le futur médecin Constantin Popescu (qui a été par conséquent le premier opérateur de film de recherche médicale du monde), étaient reproduites, après une sélection préalable des phases les plus caractéristiques, par le dessinateur de la clinique, un peintre d'origine française nommé Jean Neyliès qui allait collaborer plus de trente années durant avec le savant roumain. Ses dessins illustrent une partie des articles publiés par G. Marinescu dans les revues de spécialité. L'article inclus en 1902 dans un grand traité de médecine est le seul qui soit illustré par une reproduction de la pellicule cinématographique. Mais ce genre de reproduction étant de beaucoup moins expressif que les dessins des articles précédents, justifiait pleinement l'idée de Marinescu: les reproduire graphiquement, et, de plus, citer l'auteur des dessins ainsi que le caméraman parmi ses collaborateurs.

Des six articles dans lesquels le professeur G. Marinescu a synthétisé partiellement les résultats de ses recherches, le premier, consacré aux troubles de la marche dans l'hémiplégie organique, a paru à Paris le 5 juillet 1890. Le savant y affirme avoir commencé ses études huit mois auparavant; or, compte tenu du temps nécessaire pour l'envoi à l'étranger et pour la parution de l'article, la date de ses débuts se place autour du mois de juillet 1898, c'est-à-dire exactement à l'époque où Doyen commençait à filmer. La communication suivante est celle que Marinescu présente, le 4 décembre 1899, à l'Académie des Sciences de Paris sous le titre de: *Un cas d'hémiplégie hystérique, guéri par suggestion hypnotique et étudié à l'aide du cinématographe*. Au mois de février de l'année suivante paraît, dans «La

Le professeur Marinescu place ses patients devant un panneau noir destiné à faire valoir tous les détails du mouvement

←



Les dessins de Jean Neyliès illustrent une partie des articles publiés par G. Marinescu dans les revues de spécialité →

Semaine médicale », une étude très poussée sur *Les troubles de la marche dans les paraplégies organiques* et, presqu'en même temps, un article intitulé *Les Applications du cinématographe dans les sciences biologiques et dans l'art*, inséré dans «La Revue générale des sciences pures et appliquées ». Il nous faut remarquer que, dans cet article, Marinescu dépasse les problèmes strictement médicaux, puisque, homme d'une vaste culture, il souligne l'intérêt que présente l'enregistrement cinématographique pour les artistes aussi, qui peuvent trouver une aide précieuse dans la décomposition des mouvements qu'offre le film. De même, il souligne la valeur de cet enregistrement pour l'histoire, le document filmé d'un événement devenant un argument décisif pour la vérité historique et s'opposant aux erreurs et aux faux.

Pour en revenir à la succession d'articles de Marinescu, nous noterons celui qui, paru au début de 1901, concerne les *Troubles de la marche dans l'ataxie locomotrice progressive, étudiée à l'aide du cinématographe* («La Semaine médicale » du 10 avril), ainsi que le chapitre dédié aux maladies musculaires du traité de médecine de Brouardel et Gilbert, dans lequel les myopathies sont illustrées à l'aide de l'appareil des frères Lumière. Il ressort de tous ces articles que Marinescu fondait ses recherches sur une conception théorique précise quant au rôle considérable que les nouvelles méthodes étaient appelées à jouer dans les sciences biologiques. Il soutenait dans ce sens que l'utilisation du cinéma dans la recherche répondait à la «tendance actuelle de compléter et même de remplacer, dans la mesure du possible, l'exposé descriptif des phénomènes par une analyse plus rigoureuse, plus exacte, qui consiste dans l'enregistrement du mouvement par des procédés spéciaux ». A cet égard, le cinéma «nous permet non seulement de surprendre des phénomènes qui auraient toujours échappé à notre œil, mais encore il nous donne des possibilités de les évoquer à notre gré et avec une grande facilité ». Cette phrase nous montre que Marinescu, bien qu'essentiellement préoccupé par la découverte d'une méthode de recherche, n'omettait jamais la valeur du cinéma en tant que moyen de diffusion des connaissances.

Le fait que Marinescu considérait l'appareil de prise de vues comme l'instrument d'une nouvelle méthode de recherches se trouve également démontré par la polémique engagée entre le savant roumain et le grand neurologue Gilles De La Tourette, auteur d'une méthode personnelle d'étude des troubles de la marche, appelée «la méthode des empreintes ». Citant les travaux du neurologue français et les comparant avec les siens, Marinescu soulignait que l'emploi du procédé des empreintes pour l'étude des troubles de la marche dans les maladies nerveuses (Gilles De La Tourette) avait permis de signaler quelques faits intéressants qu'il avait pu confirmer, lui, à l'aide du cinéma. Mais, ajoutait-il

il était nécessaire de souligner l'insuffisance du procédé du fait qu'il négligeait les éléments essentiels de la marche, mis en évidence par le cinéma. Il s'agissait donc, en l'occurrence, d'une discussion, au premier chef, méthodologique.

Ainsi que je le disais, la méthodologie conçue par Marinescu pour l'étude des troubles dans la marche et dans l'attitude des malades au moyen du film, se fonde sur l'analyse de chacune des images d'un cas pathologique, comparées à celles d'un mouvement normal, également filmé. Certaines de ces pellicules ont été retrouvées; parmi celles-ci, une courte bande représente la marche d'un homme normal (détail pittoresque: afin de bien souligner combien il était normal, le sujet exécutait plusieurs sauts très sportifs qui démontraient l'intégrité de ses membres). Il s'agit de l'original des dessins que nous retrouvons dans quelques articles de Marinescu et qui constituent le terme de référence fondamental pour l'étude du phénomène pathologique. Sur la base de ces images normales, le savant avait établi — confirmant en cela les recherches de Richet — que la marche comporte quatre phases principales qu'il avait dénommées: a) la période d'appui double; b) le pas postérieur; c) le moment du passage à la verticale; d) le pas antérieur. Analysant ensuite les dessins qui représentaient les mouvements pathologiques, l'auteur mettait en valeur, avec une remarquable minutie, les troubles intervenus dans chacune de ces phases. Par l'étude des images filmées, il établissait la longueur relative du pas apparent et du pas réel, et, par conséquent, celle du mouvement rétrograde de la jambe et du pied, ce qui lui permettait de construire une hypothèse personnelle concernant le mécanisme de l'ataxie tabétique. Ces quelques exemples — parmi les innombrables autres que nous trouvons dans ses études — suffisent à mettre en relief la manière admirable avec laquelle le savant roumain a su mettre à profit l'instrument de son choix. Instrument devenu d'usage courant dans la clinique de Marinescu, car les films retrouvés concernent aussi un très grand nombre de maladies, autres que celles qu'il a réussi à synthétiser dans les publications citées.

Un détail technique intéressant est à remarquer dans la méthode de travail du professeur Marinescu. De même que Marey, le savant roumain place ses patients devant un grand panneau noir destiné à faire valoir tous les détails du mouvement. Systématiquement, les malades sont filmés de face, lorsqu'ils s'avancent vers l'appareil et de dos lorsqu'ils s'en éloignent, puis de profil dans les deux sens, de façon à faire ressortir tous les détails pathologiques. Souvent ils doivent être soutenus par les assistants du professeur et parfois par lui-même; c'est ainsi qu'on le voit apparaître alors sur l'image à côté du professeur Constantin Parhon, interne à cette époque dans le service de neurologie.

Loin de garder pour lui seul les appareils, la méthode et le personnel dont il disposait, le savant roumain les mettait à la disposition de ses collègues d'autres spécialités. En fait foi la thèse de doctorat soutenue le 25 octobre 1899 par Alexandru Bolintineanu, sous le titre de *Quelques mots sur la coxo-tuberculose*. L'ouvrage comporte entre autres un chapitre: « Etude cinématographique », entièrement réalisé dans la clinique du docteur Marinescu, avec les appareils et suivant la méthode de celui-ci; le film en a été retrouvé parmi ceux qui sont conservés à l'hôpital Colentina de Bucarest où le professeur travailla jusqu'à sa mort.

Par cette thèse, dont le chapitre qui nous intéresse a paru dans une brochure publiée en langue française, en 1900 sous les signatures réunies de Al. Bolintineanu et de son patron, le professeur Gh. Romniceanu, et a été présenté par le professeur I. Felix à la séance du 10 novembre 1900 de l'Académie Roumaine — la méthode de Marinescu acquérait l'ampleur d'une véritable école roumaine de cinématographie scientifique médicale. Quelques années plus tard, en 1906, alors que le professeur Marinescu était reçu à l'Académie Roumaine, Victor Babeş, le savant de renommée mondiale, répondant à son discours de réception, n'oubliait pas de souligner, entre autres mérites du nouvel académicien, celui d'avoir été le premier dans le monde à utiliser le cinéma comme moyen de recherche scientifique. Reconnaissance académique d'une priorité d'autant plus intéressante qu'à l'époque, sur le plan mondial de l'histoire de la cinématographie, le film était encore un objet de distraction que l'on montrait dans les cafés, les brasseries et les foires.

Il nous faut ajouter à ce primat mondial de la Roumanie dans le domaine du film scientifique, la contribution de deux autres médecins roumains. Tout d'abord, l'activité du professeur Ion Atanasiu, l'illustre physiologiste, directeur-adjoint de l'Institut Marey de Paris de 1902 à 1905, et qui dans cet intervalle, a contribué à la réalisation des premiers tournages microscopiques au ralenti. Ensuite celle du professeur C. Levaditi, sous-directeur de l'Institut Pasteur; en 1910, collaborant avec le docteur Cammandon — qui allait devenir célèbre plus tard pour ses films scientifiques et qui en était alors à ses premiers essais — il réussit à filmer avec lui, sous microscope, le phénomène de la phagocytose; la pellicule fut présentée à l'Académie de médecine de Paris, dans le cadre d'une de ses séances.

On peut donc dire que la contribution roumaine à l'histoire du film scientifique ne fait que suivre une glorieuse tradition.

CENTENAIRE BRANCUSI

BRANCUSI

par DAN HĂULICĂ

Il nous faut toujours demander pardon lorsque nous parlons peinture — écrivait Valéry. Qu'il nous soit permis d'en dire autant à propos de la sculpture; d'autant plus que nous nous trouvons devant un artiste qui s'imposait la règle d'or du silence. Mais s'il a été donné à Brancusi de choisir cette loi, son art s'exprimant à sa place avec une inexorable clarté, nous sommes obligés, nous, de troubler, par des paroles, cette sublime austérité.

Bien souvent se manifeste dans l'art contemporain un vide bruyant, une vacuité de proclamations stériles, de verbalisme ingénieux et provocant; il existe une pédanterie du néant qui va même jusqu'à la farce totale. Par contre, le silence de Brancusi est un signe de grande plénitude. Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui l'est, c'est de nous mettre en état de les faire, disait le sculpteur. Dans des mots pareils apparaît la gravité d'un rituel qui relie l'artiste au monde des coutumes magiques, des gestes immémoriaux qui ont pour mission d'appeler irrésistiblement la beauté. La paysanne se livre à une innocente magie ancestrale lorsqu'à l'aide de diverses herbes elle prépare les teintures nécessaires à ses tissages; car à ce moment-là elle doit, selon la coutume, proférer des invectives contre n'importe qui de son entourage, afin de protéger les fiançailles des couleurs. Dans les collectivités très anciennes, les mythes fondamentaux ne sont pas récités au hasard, mais à des moments du calendrier rigoureusement établis, afin que leur vertu de rééditer le temps fort, légendaire, de la création du monde et des Héros ne faiblisse pas. De même, chez Brancusi, le geste artistique a le pouvoir écrasant d'abolir le temps profane, de nous mener vers les sources primordiales où Connaître et Pouvoir sont inséparables.

Personne n'a révolutionné l'art d'une manière plus autoritaire et plus profonde; aucun novateur de ce siècle n'a eu cette irréductible certitude, cette puissance audacieuse, au-dessus des violences et des convulsions. Il est le classique de la sculpture moderne, tout comme Cézanne a été celui de la peinture. Parmi tous les représentants marquants de notre siècle, Brancusi demeure seul au centre absolu de la sculpture: tous ses confrères, si prestigieux soient-ils, se trouvent — par rapport à lui — à la périphérie. Ils sont inévitablement, eux, sous le signe du multiple, alors que le classique est *un*. Voilà pourquoi, en 1965, sur les photos et sur les affiches qui annonçaient les Panathénées de la sculpture mondiale, il m'a paru tout naturel de voir, se profilant au-dessus d'Athènes, tel un emblème triomphant, un bronze brancusien: *le Coq saluant le soleil*, « Toi, tu as changé l'antique en moderne » lui disait, il y a longtemps déjà, son ami le Douanier Rousseau. Cependant le classicisme de Brancusi est loin d'être un geste livresque. Son esprit, plus ancien que la Hellade, provient des couches profondes de notre terre, de ce foyer de civilisation thrace dans laquelle Nicolae Iorga voyait les racines mêmes du géométrique hellène — les vases grecs primitifs de type Dipylon. Lorsque nous disposerons d'une étude systématique et vaste sur la stylistique de l'art populaire de chez nous, et une analyse esthétique de nos vestiges préhistoriques, de pareilles correspondances, à peine entrevues à l'heure actuelle, pourront être vérifiées. C'est alors que les assises profondes de l'art de Brancusi pourront être plus rigoureusement mises en évidence. On verra alors, d'une manière plus frappante, que sa sculpture est la culmination de longues accumulations anonymes, le jaillissement à la lumière de richesses silencieusement amoncelées au long des millénaires. De même, pour en revenir un instant à la comparaison avec Cézanne, il faut dire que là aussi, la couche de civilisation d'avant la conquête romaine cache d'étonnantes anticipations. C'est ainsi qu'au musée d'Aix-en-Provence, l'on découvre des sculptures locales ligiennes, du IIIe siècle avant notre ère, des têtes agglomérées comme dans un rayon de miel, annonçant plus de 2 000 ans plus tôt, quelque chose du type d'humanité, torturé et gauche qui allait

← *La Porte du Baiser* (détail)

apparaître dans les tableaux de Cézanne. Les grands artistes viennent à nous de loin, des fabuleuses profondeurs. Il existe une géométrie qui ne tue pas la vie, mais qui, au contraire, l'assume. C'est la géométrie dont témoigne l'art décoratif des Roumains, géométrie d'une clarté dénuée de pédanterie. Entre des voisins ayant le goût de l'ornement descriptif du domaine des formes naturelles, seul le folklore de notre paysan s'est voulu avant tout, géométrique. Mais dans la régularité de ses lignes transparaît un *clinamen* — comme aurait dit Lucrèce — une heureuse inflexion, en état de rendre vitaux les déterminismes de la raison. On devine un correctif ineffable, un frisson de sensibilité qui intervient discrètement, au point où le géométrique risquerait de devenir simple stéréotypie, Ainsi, la plus noble sobriété ne signifie pas sécheresse, ainsi la simplification la plus austère évite la monotonie. Dans ses exemplaires caractéristiques, la géométrie du folklore roumain est organique, tout comme l'est aussi la géométrie des objets créés par Brancusi. Quelle meilleure preuve, dans ce sens, que *la Colonne sans fin*, résumé suprême de l'ceuvre brancusienne? Passant de la sculpture à l'architecture, Brancusi n'a eu à s'imposer ni renoncements ni options; son ouvrage de Tîrgu-Jiu étant, au contraire, le plus haut point des grands motifs qui ont traversé sa sculpture. Cette verticale de métal, sévère et nue, sur laquelle ne grimpe pas, comme sur les colonnes romaines, la spirale d'un inépuisable bas-relief, s'avère cependant immensément riche de contours. Sur son tronc géométrique, Brancusi a enroulé en quelque sorte, toute la gerbe de ses thèmes figuratifs. Il y a là, dans la géométrie même de l'architecture, des contenus secrets. C'est le zigzag scié, catégorique et triomphal, *du Coq*, c'est le cou étagé de *Mlle Pogany*, le marbre de 1931. J'ai penché ma tête en arrière, à la distance voulue, et les losanges ont paru se superposer sans plus se toucher; la colonne s'est changée en une file infinie de *Maïastra*, bombant harmonieusement la poitrine, volée verticale, échelle fabuleuse, s'arquant elle-même, se renversant, disait-on, en rondeur, dans sa montée vers le ciel. Ou bien, tenez, j'ai embrassé du regard, de près, deux ou trois segments du tronc de métal: j'avais devant moi une silhouette puissante, prégnante: *le Roi des Rois* ou *l'Esprit de Bouddha*. De même que selon les fameux raisonnements de Zénon d'Elée, toute distance parcourue par une flèche n'était pas parcourable puisque la pensée pouvait inépuisablement la diviser, cette droite de métal plantée dans le sol roumain comporte d'étourdissantes richesses de sens, ainsi que d'innombrables hypostases et rappels de la création brancusienne. Et ce n'est pas uniquement par les yeux de la pensée que l'on peut les déceler; un appareil photographique intelligemment manié peut les fixer d'une manière révé-

Leda, coll. The Art Institute — Chicago

latrice. C'est ce que j'ai vu dans les remarquables images du monument réalisées par un photographe pénétrant et sobre comme Dan Er. Grigorescu; elles avaient le mérite d'exemplifier, sous des angles multiples, le caractère de synthèse sans précédent de cette superbe *Colonne*. Ici, la concision de la géométrie s'avère un chiffre miraculeux.

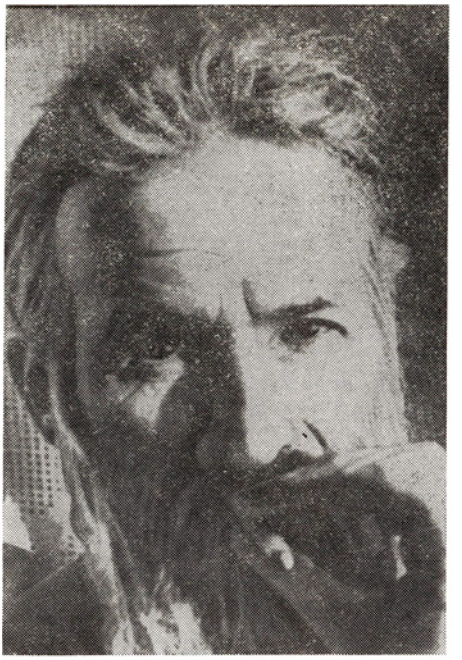
D'ailleurs, ainsi que l'ont souligné les recherches récemment effectuées par des architectes, les mesures mathématiques de *La Colonne* offrent des surprises vraiment significatives. Les éléments en octaèdres, module dont la répétition engendre ce rythme vertical, mesurent chacun 180 centimètres, autrement dit la hauteur d'un homme; preuve une fois de plus, du classicisme foncier de l'art brancusien. Or, la hauteur totale étant de 29,33 mètres, il en résulte que le rapport entre le module et la dimension du tout, est de 16,2. C'est justement, multipliée par 10, la valeur du *nombre d'or*. Nous voilà donc au cœur d'un domaine fondamental et vénérable, celui de la proportion divine si souvent célébrée par les grands penseurs. Si Brancusi accède à ces sens, ce n'est pas par spéculation mathématique, mais par une sagesse primordiale et ingénue. Et encore un détail à signaler: les arêtes de ces volumes sont légèrement arrondies. Comme au Parthénon, où toute ligne droite, verticale ou horizontale, est légèrement courbée. soumise à une heureuse correction, le grand artiste qu'était Brancusi a su donner à la rigueur géométrique une ineffable inflexion vitale.

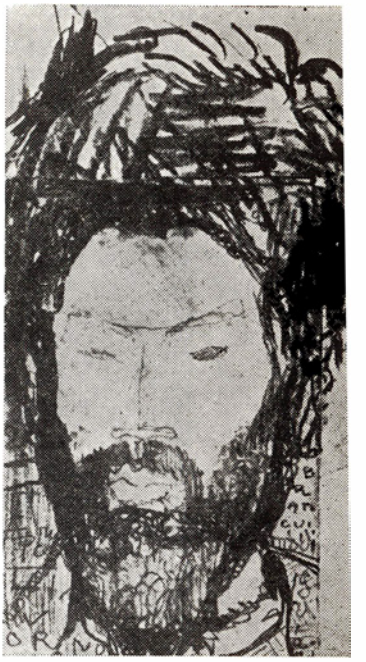
L'organicité de la géométrie, sa tension cachée séparent infailliblement Brancusi de la plupart de ses successeurs indirects ou directs. Et, qu'on ne l'oublie pas, la pureté de Brancusi s'était cristallisée à partir du magma d'une expérience aiguë: les portraits d'enfants du début laissent une impression de matière amorphe qui, cependant, paraît aux aguets, le regard braqué vers autre chose, vers la forme qu'elle va prendre. L'indistinct vise à la clarté, la vie obscure tend à la lumière; de là, le timbre grave des géométries auxquelles est parvenu Brancusi. Et, chose intéressante, les artistes qui ont essayé de démystifier la géométrie brancusienne, se sont situés sur une ligne de gratuité, de fantaisie beaucoup plus fragile que la pureté de notre grand sculpteur. Contrairement aux tendances baroques qui se proposent une sculpture de vides appelés à jouer le rôle principal aux dépens des pleins — l'art de Brancusi représente un effort au sens inverse. Son sentiment cosmique ne s'affirme pas par une tendance de diffusion spatiale, mais, au contraire, sa sculpture est un art de concentration nodulaire, structurée selon le principe de la convexité. Il est à la recherche des noyaux irréductibles de forme et de pensée.

Dans un tableau de Jérôme Bosch, qui se trouve à Venise, *le Paradis* est représenté comme un tunnel vert, comme un vide étrange qui absorbe le regard. Le Paradis de la sculpture de Brancusi n'est pas celui d'une perfection précédée du signe « moins », mais celui d'une affirmation *positive*. C'est là que se trouve la racine de l'opposition radicale, typologique, entre Brancusi et Picasso, génie du sarcasme et de la négation féroce, où notre sculpteur voyait une expression du diabolique: « Le contre vient avant le pour » disait Picasso. Brancusi, en échange, croyait que la forme et les proportions équilibrées sont le grand Oui: un grand oui ! dit au monde et à la vie. L'art de Brancusi est un art essentiellement *affirmatif*.

Loin d'être, dans sa création, une recherche du diabolique, son retour vers les noyaux intérieurs est, justement, une condensation de lumière. Pour que naissent ces formes fermées, qui semblent ramassées en elles-mêmes, l'artiste a ouvert des coquilles d'ombre, afin de parvenir concentriquement aux irréductibles noyaux que sont *Prométhée* et *le Nouveau-né*. *La Muse endormie* pourrait très bien être un fruit mûri sur l'orbite des astres, sur des plateaux de lumière. Cependant, l'univers solaire de Brancusi n'est pas celui de l'art hellénique, qui est anthropomorphe. Du point du vue statistique, *l'animal* l'emporte sur *l'homme*, dans ses représentations. Cela nous conduirait plutôt, semble-t-il, vers l'Asie antique, vers le monde saturnien de la Mésopotamie. En Assyrie, en Perse, le fauve, répandu sur les frises, hissé sur les chapiteaux, se tenait là comme une monstrueuse menace devant l'homme, qu'il sommait à une cruelle confrontation. Par contre, lorsqu'elle est parvenue à se définir totalement, la Grèce a fait de l'homme un thème unique presque, un objet d'intérêt en soi, de noble apologie. La Grèce classique s'est particulièrement gardée de représenter le Fauve, le monstrueux et le démoniaque. Parmi les animaux, seul le cheval apparaît sur les frontons du Parthénon; le cheval, qui assume superbement l'intelligence du zoologique, parce qu'il reflète la tension de l'humain. Brancusi, en échange, ne craint nullement de figurer les zones inférieures du biologique, la caverne, la tortue et le phoque. Mais en procédant de la sorte, en évitant les limites du classicisme grec, en représentant si souvent le zoologique, il se différencie fondamentalement d'autres sculpteurs contemporains, Miró, Max Ernst ou Lipchitz. La poétique de ceux-ci, sous l'impulsion du surréalisme surtout, exalte l'irrationnel; Miró se complaît à donner à ses formes des protubérances sorties de la nuit obscure de forces chtoniennes, quelque chose d'une germination inquiétante. Quant au *Capricorne* de Max Ernst — présent à l'entrée même de la grande salle de sculpture du Musée d'Art moderne de Paris, —

Une photo de ***Brancusi***





Le *portrait de Brancusi*, œuvre de Amedeo Modigliani, coll. Mrs. Howard M.

il s'offre d'une manière curieuse bien qu'organique aux regards comme un mélange de règnes; il y a quelque chose de la nature du poisson sur le crâne de la femme, une queue de sirène velue, tandis qu'une tête de bœuf couronne ce groupe d'un fantastique bestial et lunaire. Voici, en échange, dans ce même Musée, le bois sculpté de Brancusi, qui s'appelle *la Bête nocturne:* elle a, dans ses formes, un arrondi sans angles saillants,quelque chose de cordial qui n'effraie pas. Chez notre sculpteur, l'oiseau, le poisson, ne font pas partie du bestiaire; ses animaux sont geste pur et présence, leur règne est plutôt celui des idées.

Tout ce que le classicisme refuse d'intégrer risque de se retourner contre lui, écrivait André Gide. Ne pas fuir les zones subhumaines, mais les atteindre dans le dessein, avant tout, de découvrir l'apollinien dans les sombres cavernes, et de transformer les ténèbres en lumière, c'est là l'un des signes originaux du classicisme de Brancusi. Il n'évite pas, simplement, l'irrationnel, en fermant les yeux sur ce domaine; tel un Orphée aux regards infailliblement braqués sur la création, il a le pouvoir d'ensorceler l'animal — dans un oubli de soi qui le conduit aux sources de vie où il n'existe aucune différence codifiée entre le fauve et l'esprit. Tel *Oiseau de pierre* gris, à tête coupée, comme un sifflet, unit la rotondité de l'être de chair au jaillissement hiératique, droit, du chant qui s'élève dans les airs. Dans un élan non dépourvu d'une innocence astucieuse, Brancusi dépasse les dichotomies du classicisme de la *Grèce*. On le sent, goûtant de ses petits yeux, l'imprévu de ces bouleversements. Du moëlleux le plus glissant, il extrait le définitif. *Le Phoque* est un *Miracle* parce qu'il est devenu un sphinx, sans expression et sans orgueil. Brancusi atteint la gravité de l'Egypte, mais sans défi pharaonique à l'adresse du temps. Son art est vieux — comme est vieille sa *Tortue* — et en même temps plein de l'enfance des perpétuels commencements. Rien de la jeunesse de héros sublime des têtes typiques de Bourdelle, beaucoup plus *grec* que lui à cet égard. L'enfance que Brancusi exalte est l'âge sans vieillesse du monde, l'âge *de la nature*. Celui d'une collectivité ayant vécu des millénaires durant en communion avec la nature, comme il a été donné à notre peuple.

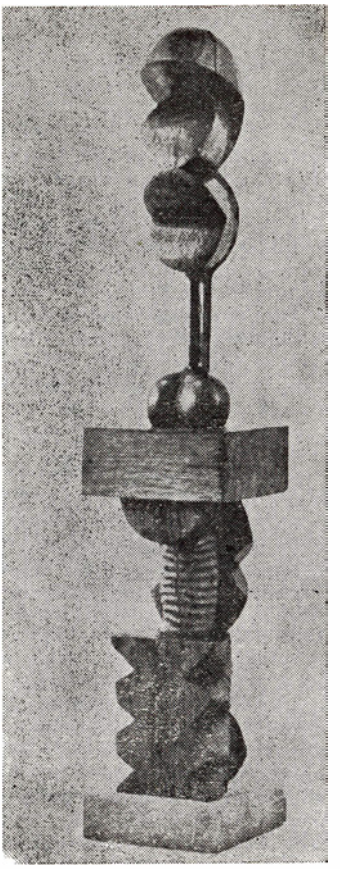
Voilà pourquoi, dans les formes les plus fermées : circulaires, sphériques, Brancusi réalise l'art le plus ouvert de notre temps; voilà pourquoi *le sujet* est, chez lui, une autre face de *l'objet*. Un pas seulement, et *la Muse dormant* devient *le Nouveau-né*, rêverie *subjective* devenant création *objective*. Voilà pourquoi le geste coutumier de ce modeste artisan — comme il lui plaisait de se considérer — est en même temps un geste de démiurge. Il ne tient pas à créer *de l'art* d'une manière spécialisée, il est hostile à la division qui, depuis la Renaissance, autonomise douloureusement les valeurs : il crée dans l'absolu, au-delà des compartimentages. L'artisanat de Brancusi est une cosmogonie. Tout chez lui est œuvre, pas seulement les sculptures, mais l'atelier tout entier, avec ses bancs sapés dans les troncs lourds, ses chaises qui pourraient être des socles robustes, originalement géométriques, ses tables de pierre, rondes, austères, pareilles à d'antiques autels. Ils paraissent demander leur offrande à des formes innocentes, marbres ou bronzes d'un ovale incorruptible, têtes silencieusement couchées sur ces dalles. Elles sont là comme autant d'astres rêveurs dans la paume polie du monde. Et voici — toujours dans l'atelier reconstitué au Musée d'Art moderne de Paris — d'autres objets en bois cette fois, boules au manche de casses, hémisphères pleins et durs pareils à des noyaux massifs, à des soleils sombres, sculptés dans une matière ancienne. La hache du tailleur d'images est là, plantée dans une solive, lui-même nous contemple de sa photo, patriarcal, pénétrant et doux, avec, sur la tête, une espèce de fez de laine. Dans cette ambiance caractéristique où se trouve toute la biographie de Brancusi — il n'y a cependant rien qui soit une simple biographie. Toujours caressant, avec un scrupule infini, les surfaces irradiantes de ses bronzes, toujours méditant, des années entières, la croissance de ces sculptures, le vieillard leur donnait un caractère de *nécessité*. Il me faut quinze ans pour terminer une œuvre — a-t-il déclaré un jour. S'il a fait de son atelier même une forme de création, ce n'est pas pour consacrer l'arbitraire de la spontanéité. Là, le cadre tout entier invite au recueillement, cette atmosphère rustique a un accent de gravité, au-delà de toute ostentation spectaculaire. Evidemment, l'atelier cherche à faire valoir les œuvres que l'artiste mettait un soin infini à déplacer sur le chemin de la lumière. S'il y a là une mise en scène, elle est utile à un scénario d'une impersonnelle objectivité. Se trouvant un jour au milieu d'un groupe d'artistes qui chantaient les louanges de la subjectivité dans la création, Brancusi lançait cette paradoxale définition : L'œuvre d'art? Un crime parfait ! Sans taches ni traces, par conséquent sans traces d'auteur. Silence donc sur les déchirements intérieurs, silence sévère, réprimant toute indiscrétion égoïste ! Chez Brancusi, l'œuvre est totale, elle absorbe la biographie — pas dans le sens de l'expression complète du Moi, de la subjectivité, mais dans le sens d'une vastité objective. Son pouvoir sans angoisse tendait à l'anonymat de la nature. C'est pourquoi, par Brancusi, l'art contemporain accomplit son premier grand geste rédempteur, geste capable de mettre fin à la crise de l'individualisme. Songeons à tant de nobles aspirations inefficaces, rappelons-nous Van Gogh rêvant aux tableaux qu'il aurait fallu faire pour que la peinture actuelle soit entièrement elle-même — pour que l'artiste puisse se hausser au niveau des sculpteurs grecs ou des anciens musiciens allemands. Dépassant le pouvoir d'un individu isolé — disait encore Van Gogh — ces tableaux seront sans doute l'œuvre *de groupes d'hommes* qui coordonneront leur activité pour réaliser une idée commune. Et, touché aussi de l'harmonie régnant entre les vieux maîtres japonais, de leur vie modeste et solidaire, Van Gogh nourrissait des nostalgies d'esprit phalanstérien. Il est bien entendu que le bien-fondé de pareilles solutions est à discuter. Mais ce qui est, il me semble, indiscutable, c'est le tourment de conscience qu'elles représentent; il existait alors un besoin aigu — et d'autant plus actuellement — de vaincre la dispersion de l'individualisme, si nous voulons réaliser la cohérence des grands styles du passé. L'individualité, cette petite propriété, a absorbé l'originalité collective, reconnaissait un beau jour Baudelaire. C'est le peintre qui a tué la peinture. Par Brancusi, nous apprenons à restituer à l'Art ce que l'Artiste lui a abusivement dérobé.

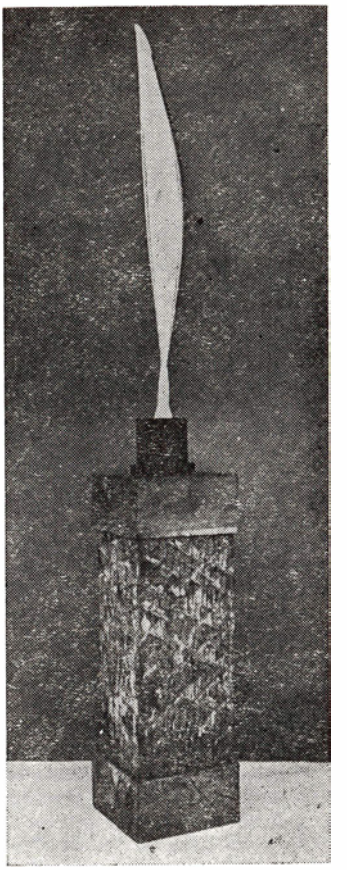
« Près de lui tout paraissait simple, clair et facile » — raconte l'une de ses élèves de Paris, artiste distinguée. « Il aimait le travail en collectif » nous dit-elle encore. En lui, le démiurge était dénué de pathétisme et plus proche, au fond du sens originaire, étymologique du terme. Il n'a jamais exalté les cathédrales médiévales que je sache, avec la ferveur d'un Rodin qui a trouvé des mots admirables pour rendre hommage aux imagiers de pierre du temps jadis, à leur robuste ardeur, et à leur esprit d'équipe. Pourtant, dans son art propre, Rodin demeure un sommet fascinant de l'individualisme. Son génie tourmenté clôt une époque; alors que Brancusi ouvre celle dans laquelle nous vivons.

Mais on ne saurait réduire la question à la coopération entre artistes, à l'organisation d'un chantier d'art plastique. Il s'agit des racines mêmes de la création, il s'agit de plonger dans les sources de force d'un peuple. En se dépassant soi-même, en se détachant de soi — ainsi que le préconisait Brancusi — en annulant l'orgueil des étroites limites individuelles, le sculpteur

Adam et Eve, coll. The Solomon R. Guggenheim Museum

Oiseau dans l'espace, coll. Museum of Art — Philadelphie





descend dans les profondeurs où sont conçues les grandes synthèses collectives. De même que dans les contes de fée, la reine des abeilles, par exemple ou le poisson aux écailles d'or résume l'espèce entière et la mobilise magiquement, chez Brancusi, *le Poisson* de pierre, tournoyant, contient miraculeusement en soi, la somme de tous les poissons — un sens primordial, concentrant les pouvoirs de pensée d'une collectivité millénaire. Abolir la subjectivité, c'est pour Brancusi, non pas opérer une réduction, mais au contraire, dilater son être moral au point qu'il en acquière l'ampleur fabuleuse de tout un folklore. Sans doute répond-il au grand besoin du siècle, qui a conduit d'autres créateurs illustres aux sources, tels Paul Klee, capable d'extraire des échos subtils au réservoir d'expérience de l'Afrique; Matisse, curieux de la sagesse plastique de l'Orient — de l'icône russe à la miniature persane — enfin Picasso et Derain, enthousiastes de l'art nègre. Mais ce qui, chez ces créateurs, représentait un geste médiat et un apport quelque peu exotique, était chez Brancusi l'existence même. Il ne devait pas aller loin pour découvrir de pareilles sources; il les portait en lui, elles se faisaient entendre sans arrêt dans son âme. La crispation lui était étrangère et, d'un geste heureux, il a révolutionné l'art tout en professant la cordialité la plus modeste. D'où chez lui, la répudiation programmatique de toute crispation véhémente, de toute attitude terrible à la Michel-Ange. Même lorsque dans ses sculptures en bois *Socrate*, *la Chimère*, *les Sorcières*, il atteint l'étrange, Brancusi est sarcastique, non terrible. Mais une pareille cordialité comporte des sens insoupçonnés. Car il y a là un paradoxe: l'art le plus décanté du siècle, la formule aiguë la plus pure — du mallarméen pur — nous apparaît aux antipodes de la gratuité. La rigueur inexorable de ces créations ouvre l'ère *du fonctionnel*; dans l'art de Brancusi un nouveau style de la vie contemporaine est impliqué. Le premier ouvrage décisif de Brancusi était destiné à un tombeau du cimetière de Buzău

(en Valachie). Après des années de recherches, il avait trouvé la sonorité rigoureuse et imprévisible qui est le signe des grandes certitudes; c'en était fait de la palpitation impressionniste des surfaces, et de tout ce qui aurait pu devenir dynamisme pittoresque et épidémique. L'école restait loin en arrière, et, avec elle, les professeurs qui lui avaient délivré des certificats élogieux; Brancusi avait pénétré là où il n'y a plus de complaisances; une flamme sévère avait épuré sa création de toutes les scories du hasard et de l'habitude. C'était l'année où le ciel de la Roumanie était traversé par une flamme immense, qui allait éclairer tant de consciences d'artistes. C'était 1907*). Je ne voudrais pas faire du « biographisme » abusif, cependant la coïncidence des dates me paraît révélatrice. « Depuis lors nous aussi nous sommes greffés de sang, plus audacieux et plus « brûlants » — écrivait en 1912 le poète Tudor Arghezi, songeant à l'ébranlement subi par les esprits en 1907. La première grande audace de l'art brancusien ne pouvait pas être étrangère à ce frémissement, venu des tréfonds du monde des laboureurs d'où le sculpteur était issu. On ne peut se figurer l'image de recueillement funéraire qu'a créée alors Brancusi — ce tronc austère et anonyme, timide et à la fois tenace, cette veillée à genoux, pure et ferme, — simplement comme le tombeau d'un habitant quasi-inconnu de Buzău. Un Christ aux onze mille corps venait d'être crucifié sur une croix grande comme le pays tout entier. Pourquoi ne pas déchiffrer dans *la Prière* de Brancusi le premier monument élevé à ce martyre?

Parti pour affronter le monde, Brancusi portait en lui les douleurs et la force de résistance de notre terre. Jamais il n'a oublié les siens, les gens de son village natal de Hobița et il se fâchait s'ils l'appelaient « monsieur » lorsqu'il allait leur rendre visite. Pour les héros tombés à la guerre, il aurait aimé élever un monument construit comme une fontaine; s'il n'a pu le faire à Peștișani, il a, en échange, élevé plus tard, à Tîrgu-Jiu, la glorieuse *Colonne* qui couronne son œuvre. Trente années s'étaient écoulées depuis 1907, l'émotion resserrée, grave, du bronze agenouillé se déroulait maintenant en une verticale sans fin, la douleur dépouillée et muette s'était changée en une hauteur triomphale. Un critique étranger l'a nommée anneau de conjonction entre la terre et l'espace universel. Mais il n'a pas eu raison de voir en elle un signe de rédemption; chez Brancusi le dialogue entre ciel et terre s'effectue en d'autres termes, d'où l'humilité chrétienne est absente parce que la terre n'a aucune faute à expier. Elle est sage dans un sens primordial, plus ancien que les métaphysiques. Regardez la sculpture de pierre que Brancusi envoyait à Bucarest en 1909: *la Sagesse de la Terre*, gauche et définitive comme ne peuvent l'être que les chefs-d'œuvre. Candide, son accent est implacable. Elle est là, humble, ramassée en elle-même, pierre lustrée dirait-on par le temps; et pourtant, idole radieuse, qui méprise les menaces du temps, avec une espèce de joie lointaine et secrète. Cet accent de sévérité primordiale et d'éternité explique les surprenants rapprochements qu'a inspirés la sculpture de Brancusi. Détail éloquent — l'œuvre appelée *la Demoiselle sophistiquée* est si fondamentalement pensée, en dépit de son nom — que nous la trouvons comparée à l'aïeule de la préhistoire de toutes les synthèses de la sculpture, à l'image des ainsi-dites *Vénus* de l'Aurignacien. *La Demoiselle sophistiquée* et la *Vénus de Lespugue* (qui compte près de vingt mille ans) sont placées côte à côte par René Huyghe, dans un montage significatif de son célèbre *Dialogue avec le visible*. D'ailleurs, le même esthéticien bien connu écrit, à propos de Brancusi, qu'il est le grand précurseur du dynamisme contemporain, celui des courbures de flexion et de tension qui font l'orgueil de l'architecture et de la technique d'aujourd'hui. *La Maîastra*, par exemple, offre les courbures mêmes que l'aérodynamique a imposées aux mobiles les plus rapides: autos, avions ou fusées. Il faisait don à l'imagination technique de formes qui plus tard seulement allaient s'avérer possibles. Tel par exemple « Le Bolide vertical prêt à jaillir » qui est *l'Oiseau* brancusien. Les nouvelles structures de l'architecture, émancipée du système des volumes statiques, l'inventivité miraculeuse des courbes dynamiques, la souplesse du béton, ses victoires exaltantes chez Nervi, Gillet, Niemeyer — bref, toute cette révolution, Brancusi l'appelait derrière lui, il la préfigurait dans la logique audacieuse et pure de ses formes. Depuis le passé le plus incroyablement lointain, jusqu'au cœur même de l'avenir, ces ont les valences de la synthèse accomplie par Brancusi; le gars du département du Gorj, en Olténie, parti d'un pays arriéré au point de vue industriel, d'un pays « éminemment agricole », est le symbole d'une grande vocation, non seulement de l'ordre de l'art, mais de l'ordre de la civilisation en général. Cette terre-là sait oser; l'art de Brancusi contient une nouvelle civilisation de l'objet.

Songeons aux premiers pas de notre sculpteur à Paris, au début de ce siècle. L'époque manquait de style, c'était au temps des industries laides; le métal n'avait accompli que des performances d'ingénieurs, des ferronneries genre Tour Eiffel; l'architecture, une architecture d'expositions, avait je ne sais quel air provisoire et vieillot tout à la fois, qui exprimait un optimisme sans substance. Les nouveautés dans l'art du décor — selon la formule *Sécession* ou autres, équivalentes, étaient d'un goût affecté, tout aussi impur que l'éclectisme prétentieux, lourdaud, de la fin du siècle, L'époque n'avait pas de goût, parce qu'elle n'avait pas le courage

*) Année de la grande révolte paysanne sauvagement noyée dans le sang

de l'ingénuité. Nous sommes pourris d'art confondu avec le respect du décor, allait dire Le Corbusier, vers 1920, en résumant une situation d'autant plus étouffante autour de 1900. Il fallait régénérer tout l'aspect quotidien de la vie contemporaine, disperser aux quatre vents l'habitude du bric-à-brac décoratif. Il fallait créer une amitié nouvelle entre l'homme et l'objet. C'est ce qu'a fait Brancusi avec une force sans pareille; le décor de musée, agréable à la sculpture d'avant lui, paraît bâtard et cadavérique auprès de ces œuvres qui créent autour d'elles un autre espace, plus frais; ces sculptures qui ne demandent pas à être respectées, et que Brancusi offre aux hommes pour qu'ils jouent avec elles, sans être annulés par la présence de l'œuvre d'art. On peut très bien s'imaginer, sans commettre un non-sens, des enfants chevauchant *le Miracle* brancusien, appelé aussi *le Phoque*. Parce que les sculptures, si transcendantales et radieuses, ont, chez Brancusi, la saine franchise de se reconnaître objets. Il y a, en elles, une évidence pour la première fois révélée, de vérité inéluctable, robuste et transparente comme un œuf de Colomb. C'est pourquoi, si gratuites qu'elles peuvent paraître, elles sont adaptables aux exigences les plus immédiates du décor quotidien. Chez Brancusi, l'esthétique de l'objet ne prend pas sa source dans le plaisir des manifestes ou dans le zèle d'un machinisme naïf. On sait, d'ailleurs, que le sculpteur n'aimait guère le confort de la technique. Mais il rencontrait la technique — et voulait rivaliser avec elle — dans sa tension essentielle, dans son besoin d'objectivité implacable; il aimait souligner la précision *contemporaine* à laquelle il aspirait dans ses œuvres. En cela, dans son amour du fini, dans la pureté sans tache dont il avait le scrupule, il aurait pu coïncider avec les esthéticiens de la machine: on juge la peinture au décimètre, et la mécanique au dizième de millimètre — écrivait Fernand Léger. Mais chez Brancusi, rien qui rappelle l'impression d'auxiliaire et de dérivé, de froideur de l'art de l'ingénieur, que laissent les efforts de certains de ses contemporains, tels les constructivistes hollandais du groupe *De Stijl* — Theo von Doesburg, par exemple, transposant d'une manière provocante, dans des meubles sans esprit, l'esthétique orgueilleusement géométrique de Mondrian. Chez Brancusi rien n'est utile dans le sens de prototype pour l'industrie; mais sa sculpture possède une telle densité essentielle, une telle limpidité fascinante, que ces pièces unique sont dignes d'être des *prototypes* dans le sens philosophique, des modèles idéaux vers lesquels on peut s'imaginer que tendent, imparfaitement et continuellement, tous les objets. Par Brancusi l'esthétique de l'objet est si haute qu'elle en devient mythologie. C'est pourquoi son art conserve à l'objet une chaleur ineffablement concrète; par un transfert organique, il porte en lui les vertus assumées, des millénaires durant, par le culte plastique du corps humain. Il est *la nature*, si mathématiques que soient ses formes, si convergentes qu'elles soient avec les aspirations brûlantes de la technique. Solidaire, en quelque sorte, de l'effort du cubisme pour rationaliser la forme vivante, il évite cependant de la mécaniser, comme le font les sculptures du genre *le Cheval-Machine* de Duchamp-Villon. La technique et la beauté se rencontrent plutôt chez Brancusi dans le sens originaire et inventif de la Grèce antique, laquelle avait un seul terme, *tekhné* pour le métier et pour l'art; pour lui, la culture n'était pas accumulation encyclopédique de science, mais robuste efficacité intellectuelle. Dans ce sens, de même que Léonard autrefois, ce n'est pas par curiosité sans limites, mais par sagesse ingénue qu'il franchissait les frontières didactiquement valables des domaines. Il existe dans toute chose une mesure, sa dernière vérité, disait le sculpteur. Dans cette reconnaissance il n'y avait pas la prudence circonspecte de la vieille *mediocritas* d'Horace *(Est modus in rebus. . .)*; non, il y avait justement le désir de dépasser tout conformisme, d'aller vers le noyau absolu des choses. Chez lui, le sens des proportions primordiales du monde, l'Equité absolue, avec laquelle il identifiait le beau, inclut l'audace la plus pure. Ce fils de paysan a réalisé une synthèse magnifique.

BRANCUSI VU PAR LES AUTRES

par BARBU BREZIANU

L'œuvre de Brancusi représente indéniablement l'offrande essentielle, la contribution hors pair de la Roumanie au Panthéon des arts plastiques mondiaux. C'est là une chose indéniable de nos jours et qui est d'ailleurs homologuée par la présence des œuvres du sculpteur roumain dans la presque totalité des collections d'art moderne de l'Europe, de l'Inde ou des Etats-Unis: de Craïova (en Roumanie) à São-Paulo, de West Palm Beach à Winterthur, de Indore à Duisbourg, du Cambridge anglais au Cambridge américain. Et chose que vérifient aussi les cotes les plus hautes jamais atteintes par la sculpture dans les licitations publiques. Au musée Galliéra une *Muse endormie* s'est élevée en 1975 à 1 156 000 francs français lors d'une licitation et, la même année, au Sotheby Parck Bernet de New York, *La négresse blonde* de Brancusi a battu, selon les journaux, tous les records: elle a été adjugée à 750 000 dollars, soit à quelque 3 750 000 francs français ! Mais en dehors de ces investissements qui ne laissent pas d'avoir un relent commercial, bien plus impressionnants s'avèrent les témoignages écrits, noir sur blanc, non seulement dans d'éphémères périodiques étrangers, mais aussi dans de très sérieuses études monographiques parues dans de nombreux pays: aus Etats-Unis, cinq livres ont été publiés sur Brancusi; en France, deux; en Suisse, un; en Espagne, un également; deux en Italie, sans plus compter la contribution abondante de la Roumanie.

Néanmoins, plus que toutes ces incontestables preuves de haute appréciation, ce qui nous semble le plus significatif, c'est l'examen passé par les œuvres de celui dont l'UNESCO célèbre la mémoire devant la jeune génération d'artistes et de chroniqueurs doués d'un sens critique aigu et devant un public exigeant et peu enclin à admirer la création d'un artiste dont l'éclosion s'est produite au début du siècle. Nous songeons aux grandes rétrospectives de 1970 à Washington, à New York, à Bucarest et à La Haye, puis, en 1973 à l'exposition *Pioneers of modern sculpture* organisée à Londres par Arts Council of Great Britain, où Brancusi a été proclamé „classique absolu de la sculpture».

D'où vient que dix ans après sa mort, sa notoriété ne fait que croître? L'histoire du génial artiste n'est pas aisée à suivre et nous nous bornerons à essayer d'expliquer à grands traits l'extraordinaire trajectoire de celui qui disait, en parlant de lui-même: «Ma vie n'était qu'une succession de merveilles» . . .

Partant de la réalité la plus stricte, mais en stylisant et épurant les formes, bref en les simplifiant pour parvenir à l'essence des choses et ne conserver qu'elle, Constantin Brancusi (comme Picasso en peinture) apportait en 1907 un souffle révolutionnaire d'une pureté sensationnelle dans un art poussiéreux, chamarré, étouffé sous un académisme et un naturalisme excessifs. Pratiquant de préférence la taille directe dans la pierre ou le bois, avec un amour et un respect infinis de la matière, et conférant au métal poli des éclats inouïs d'incandescence, Brancusi a poursuivi et a réussi, avec une opiniâtreté de paysan et, dirions-nous, avec une superbe monotonie, à donner corps à des pensées et à des sujets auxquels il tenait avant tout et avait consacré sa vie: le cycle *Le Baiser*; le thème des *Muses* ou des *Mlles Pogany*; celui *des Enfants* ou des têtes ovoïdales; le cycle de *Maïastra* et *des Oiseaux en plein vol*, le thème des *Coqs*, des *Poissons* et des *Colonnes sans fin*.

La plupart des autres sujets sont aléatoires. Toutes les sculptures sur bois, à l'exception des récipients, sont des pièces uniques: *La Sagesse de la terre*, *Les Pingouins*, *Les Tortues*, de même que quelques portraits: Marie Bonaparte (la Princesse X), Nancy Cunrad, Mme Eugene Meyer jr, Eilleen Lane, Georges Farquhar. C'est à peu près à cela, c'est-à-dire à moins de 250 œuvres, que se limite la création du sculpteur, et encore, ce nombre comprend-il aussi les œuvres disparues ou détruites.

Fils de paysans illettrés, Brancusi avait quitté son village natal de Hobitza pour se rendre plutôt à pied jusqu'a à Paris où il était arrivé malade, à bout de forces, après quelques haltes à Budapest, Vienne, Munich et Zurich. A Paris, il refuse d'entrer dans le tourbillon mondain de la Ville-Lumière, il évite la fréquentation des artistes ratés et de ses compatriotes noctambules, de même qu'il décline les offres des marchands d'œuvres d'art ou des intermédiaires rapaces. Dès le début de son séjour en France, Brancusi a la force de s'isoler, de souffrir, de refuser, de s'opposer à toutes les tentations afin de conserver sa liberté, même en la payant au prix de la misère, de défendre son autonomie artistique et de ne pas couper les racines qui le lient profondément à son pays. Savoir choisir ses amis et sélectionner son entourage; c'était une de ses grandes qualités. Dans l'atelier de Rodin il apprend les secrets de son métier; il admirait son maître, ce qui ne l'a cependant pas empêché de le quitter avant d'être subjugué par lui. En échange il s'est lié d'amitié avec le plus pur des peintres naïfs de la France, Rousseau le Douanier, dont il a taillé et gravé la pierre tombale en 1914; une amitié étroite le liait également au compositeur Erik Satie (tous deux s'occupaient, chacun à sa façon, de *Socrate);* le samedi il ne manquait jamais le cénacle littéraire d'un autre de ses amis, Apollinaire (c'est ce que nous raconte l'une de ses connaissances, Giorgio de Chirico, qui s'étonnait des silences de Brancusi); fréquentant certains' « salons littéraires » il a bien connu Paul Fort, le prince des poètes et beau-père du peintre Gino Severini, Marcel Duchamp, Picasso, Villon, Gleizes, Léger, Le Corbusier, Archipenko, de Waroquier, Papini, Ungaretti, Marinetti, Cocteau, pour ne rappeler que quelques-uns des écrivains et des artistes du temps. Ce sont quatre personnages féminins, s'occupant de lettres et d'art, qui ont joué le rôle de catalyseurs pour l'établissement de ces contacts: il s'agit de Maria Bengesco, d'Otilia Cosmutza (amie d'Anatole France et de Bourdelle ainsi que de tout un groupe d'écrivains hongrois comme Ady Endre, Gyorgy Bölöni); puis de Marthe et Léone Ricou (qui a posé pour un bois du sculpteur). Grâce à ces relations et à l'aide d'excellentes lectures, Brancusi s'est affiné, complétant sa culture ou plutôt l'acquérant, directement à la source. A leur tour, les écrivains n'ont pas caché l'admiration que leur inspirait l'œuvre de l'étrange sculpteur roumain. Parmi ceux qui ont écrit sur lui, mentionnons tout d'abord Ezra Pound qui, en 1921, lui consacrait un important essai rehaussé de nombreuses photos. Plus tard, un autre poète américain, Carl Sandburg lui dédiait un admirable poème. L'Irlandais James Joyce — que Brancusi a portraituré à trois reprises d'une manière réaliste et une seule fois « en spirale » — s'il faut en croire la grande biographe du sculpteur, Carola Giedion-Welcker — songeait sans doute à Brancusi, qui avait gardé les troupeaux, lorsqu'il écrivait: « Les grands mouvements qui déclenchent les révolutions de l'esprit naissent des rêves et des visions d'un berger des collines, pour qui la Terre est, non un champ d'exploitation, mais une mère vivante (. . .) la seule vie enviable ne se révèle qu'aux simples de cœur » *(Ulysse*, Paris, 1930, p. 211*)*. Aldous Huxley, Paul Morand (qui présageait que Brancusi ne connaîtrait la gloire totale qu'en l'an 2000) sont parmi ceux qui l'ont beaucoup admiré. Thomas Mann, si avare de louanges, considérait Brancusi « un nouvel Adam de l'art moderne » et « le père de la sculpture moderne ».

Constantin Brancusi dans son atelier, 1955

Il est cependant évident que la renommée du sculpteur n'est pas uniquement due aux impressions des écrivains de son temps et que sa personnalité artistique n'a pu être délimitée que par des critiques d'art de grande valeur. Brancusi a été compris et aimé par nombre de ses conationaux; entre autres par les esthéticiens Mihaïl Dragomirescu, Tudor Vianu, Alexandru Busuïoceanu, Oscar Walter Cizek, G. M. Cantacuzino, Petru Comarnescu, et par les poètes Alexandru Vlahuță, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Vinea, B. Fundoïanu (B. Fondane), Adrian Maniu. Mais ce n'est pas dans leurs écrits que nous avons glané les louanges apportées à Brancusi, car ils pourraient être soupçonnés de partialité; nous n'avons sélectionné que l'opinion de quelques critiques étrangers. En 1913, le grand « praticien de la critique », comme était surnommé Roger Fry, remarquait, à l'occasion de l'exposition internationale « Allied artists exhibition » de Londres, que parmi toutes les œuvres, celles de Brancusi étaient: « The most remarkable works of sculpture at the Albert Hall ». En 1926, le théoricien de l'esthétique formaliste, Clive Bell, écrivait à son tour: « To me, Brancusi appears as pure an artist as Bach or Poussin ». James T. Farell, perdant plus ou moins le sens de la mesure, ramenait Brancusi de Bach à Beethoven, mais ajoutait en échange qu'en dehors de Shakespeare « il existe encore un dieu: ce dieu, c'est le Roumain Brancusi ». Entre temps, André Salmon avait dit de lui qu'il était « un Mallarmé de la sculpture ». Pour suggestives et paradoxales que puissent paraître ces appréciations, la personnalité de Brancusi n'en ressort qu'assez diffuse dans ce jeu des analogies. Nous la trouvons plus précisément cernée chez Lionello Venturi, critique classique italien qui voit dans l'œuvre de Brancusi une frontière qui « le sépare des autres artistes, si grands qu'ils soient ». « Il a découvert l'abstrait — écrit Venturi — et a osé le mener jusqu'à ses dernières conséquences. Mais c'est une abstraction venue d'une dévotion totale à l'égard de l'objet et une abstraction née d'une force plus physique qu'intellectuelle, d'une espèce de mysticisme devant la matière. Son regard de paysan roumain ne le laisse pas tomber dans la sensualité: quelque part, entre le mysticisme et la matière il y a son ironie. » Un autre critique, Giuseppe Marchiori, écrivait que « toutes les traditions et toutes les civilisations sont annulées dans la force élémentaire de son imagination ». C'est cependant Sir Herbert Read qui a le mieux saisi l'art du sculpteur roumain, en écrivant: « Il occupe le centre inébranlable de l'art moderne, en irradiant une sérénité qui le défend du tourment extérieur. Sa puissance provient de l'opposition des deux principes qui la commandent: une naïveté d'enfant contemplant le monde de ses yeux purs et une sagesse étudiée, profondément enracinée dans le passé, et selon laquelle, jamais innocentes, les formes que nous voyons sont toujours dictées par des forces inconscientes. Brancusi accepte l'existence comme un enfant, mais en même temps, il pénètre intuitivement le domaine de l'essence ». Mais on peut aussi juger du rôle de celui qui a écrit une page nouvelle dans l'histoire de la sculpture par la forte influence qu'il a exercée de son temps et qu'il exerce toujours sur un grand nombre de sculpteurs contemporains. Qu'au début de ce siècle, Lehmbruck et Modigliani ont travaillé, avec grand profit pour eux, dans l'atelier de Brancusi, est chose connue. Plusieurs critiques allemands tels Carl Einstein, Paul Westheim et Eduard Trier se sont rendu compte, dès 1922, de l'influence du sculpteur roumain sur Lehmbruck; et les têtes de Modigliani, en « taille directe » procèdent de toute évidence des œuvres de Brancusi et non inversement comme il a parfois été dit. Henry Moore qui s'enorgueillit du fait que Brancusi ait assisté à l'inauguration de son exposition à Paris, témoigne du rôle de celui qui a débarrassé la sculpture des mauvaises herbes qui l'avaient envahie. Voici d'ailleurs les propres paroles de l'illustre sculpteur britannique: « Since the Gothic, European sculpture had become overgrown with moss, weeds — all sort of surface excrescences which completely concealed shape. It has been Brancusi's special mission to get rid of this overgrowth, and to make us once more shapeconscious . . . Brancusi's work, apart from its individual value, has been of historical importance in the development of contemporary sculpture ». « J'aime beaucoup les œuvres de Brancusi. Elles sont si proches de celles que l'on rencontre dans la nature, dans la géométrie », constate Alexander Calder. Quant au sculpteur Umbro Apollonio, il affirmait, pour sa part, que Brancusi avait affronté les formes extérieures «et était parvenu à une simplicité dont la noblesse ne pourra jamais être comprise par les créateurs de l'esthétique cubiste ».

Nous nous demandons comment auraient évolué, quelles trajectoires auraient suivi des personnalités comme Arp, Moore, Barbara Hepworth, Etienne Hajdu, Etienne Martin, Cardenas et bien d'autres encore, si Brancusi n'avait pas existé? Et s'il n'avait pas parcouru, avec tant d'austère et quiète persévérance, le chemin abrupt qui mène aux plus hauts sommets . . .

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

JOZSEF MELIUSZ: L'ARÈNE

ÉDITIONS EMINESCU

Né il y a plus de six décennies, présent dans la littérature, dans le journalisme et dans l'activité politique révolutionnaire à partir des années 30, fortement marqué par l'expérience littéraire d'avant-garde, Jozsef Meliusz est de nos jours l'un des grands poètes roumains de langue hongroise. Son premier volume de vers, *Chanson sur l'an 1437*, est paru immédiatement après la guerre, en 1945. En 1946 il publia un livre de reportages et de souvenirs de voyages intitulé *Destin et symbole* — « un essai passionnant, une sorte de tentative de configurer l'histoire et la géographie spirituelle de la Transylvanie » (Nicolae Balotă).

Le volume *l'Arène*, qui s'ouvre sur une préface de Geo Bogza et une étude de Nicolae Balotă, est la traduction intégrale, admirablement réalisée par Virgil Teodorescu, du livre portant le même titre, paru en 1967, en hongrois, et qui valut à son auteur le prix de poésie de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie. C'est probablement celui qui nous donne la véritable mesure de la vocation de Joszef Meliusz et l'impose parmi les plus remarquables poètes de notre époque.

Il nous est, dans l'espace réservé à une recension, impossible de rendre, ni mème de suggérer la profondeur et l'ampleur de cette œuvre exceptionnelle dans laquelle un poète, un très grand poète, synthétise des expériences fondamentales, des événements cruciaux du XXe siècle. D'une œuvre vécue par lui-même avec l'intensité d'un personnage impliqué et en même temps avec celle d'un véritable *auteur* et coauteur des situations qu'il décrit. Jozsef Meliusz est un « créateur » d'histoire, un participant actif aux grands conflits de son époque ; chez lui, l'existence et l'œuvre se confondent. Purement et simplement l'acte *d'écrire* n'engage pas moins que celui de *vivre*. Rien, dans son œuvre, n'est le résultat d'une contemplation du dehors, tout est *payé*, chaque mot couché sur le papier vient du douloureux tréfonds de son être. La conscience et l'être sont absolument inséparables. Ce qui peut, pour un autre, se présenter comme une réalité historiquement objectivée est chez lui vécu immédiat, événement intime. La seconde guerre mondiale, la révolution, les pénibles épreuves de l'époque d'après-guerre ne constituent pas chez lui uniquement un objet de méditation, mais une partie intégrante de son propre cœur, ce sont des faits qui existent et agissent sans répit sur le fond intime de sa nature tourmentée. *L'Arène* invoquée par le titre de cette émouvante confession est celle de notre époque historique, connue de tous, et aussi celle des atroces expériences personnelles qui, parfois, dépassent la limite de ce que l'on peut endurer. Le poète réussit à se *sauver* de ces abîmes et cette miraculeuse régénération constitue peut-être sa plus remarquable performance, car c'est d'elle que tire sa sève le poème même et d'elle que découle l'autorité vraiment extraordinaire de chaque proposition. Le grand poète se distingue par le fait qu'on peut le croire sur parole, qu'on peut le *suivre* non seulement dans son esprit, mais aussi à la lettre. C'est avec ce sentiment qu'on parcourt *l'Arène* de Jozsef Meliusz.

Le lecteur loyal connaîtra la stupéfiante sensation de s'identifier à celui qui écrit. Nul n'a mieux que Geo Bogza exprimé la possi-

bilité de cette transgression de sa propre personnalité intérieure au contact de l'œuvre qui, en fait, tend à se substituer à elle, tellement universel est son message: « Connaissant depuis tant d'années sa façon de sentir et de penser, la violence avec laquelle il réagit au mensonge, le dégoût profond qui l'envahit en présence de la bassesse, son inépuisable foi dans la poésie et dans l'art, sachant combien il avait rêvé et combien il avait été dépouillé de ses rêves, telle une vierge qui se verrait arracher son voile blanc par la main d'un gorille, sachant comment son cœur frémit et comment les cauchemars le tourmentent, connaissant tout ce qu'il hait et tout ce qu'il aime, je peux affirmer que, si je n'étais celui que je suis, avec mon nom et avec ma vie, j'aurais pu, sans une trop grande modification de mon identité intérieure, être Jozsef Meliusz. »

Formée de six grandes élégies, cette œuvre, que nous ne considérons en rien inférieure aux plus remarquables expressions artistiques de notre époque, possède un souffle extraordinaire, le souffle épique d'un roman et en même temps, l'effet fulgurant attribué d'habitude aux pièces lyriques réalisées dans une forme concise, sous l'emprise d'une inspiration unique, percutante. Pour avoir d'un seul coup une image de *l'Arène*, il vous faut accepter ce paradoxe: quelques centaines de pages au long desquelles une éloquence dépourvue d'éléments rhétoriques ne fatigue pas un instant. *L'Elégie du char à foin* par laquelle débute le poème-fleuve est la description de la première grande initiation — l'initiation érotique — sous le signe inoubliable de laquelle a lieu un ample déroulement dramatique, la récapitulation des moments décisifs de l'existence, véritable mobilisation des ressources de la mémoire, incluant dans une égale mesure le « corps » et l'« esprit », les sensations et les idées. L'initiation érotique anticipe toutes les autres révélations et constitue, en quelque sorte, la « matrice originaire » du poème, celle qui assure son exceptionnel souffle vital, le grand cadre éternel, la profonde articulation et le profond attachement indéfectible (même aux moments intensément dramatiques) envers les valeurs de l'existence, envers l'irréductible, l'impérissable expérience humaine. On peut, sans équivoque, affirmer que ce cadre d'intense vitalité renforce le caractère tragique du poème, conférant à ses séquences une dimension encore plus douloureuse. Il faut de la vitalité pour souffrir avec une aussi grave intensité ! Dans cette secrète relation, quelque peu inattendue, on découvre une explication possible de la fascination, du pouvoir de *transmission*, de la force contagieuse exercés par *l'Arène* de Jozsef Meliusz sur la sensibilité du lecteur. C'est ce qui fait d'elle une œuvre troublante, dans l'acception la plus propre de ce terme.

LUCIAN RAÏCU

AL. PHILIPPIDE : FLEURS DE POÉSIE ÉTRANGÈRE TRANSPLANTÉES EN ROUMAIN

ÉDITIONS EMINESCU

En 1937, Al. Philippide, aujourd'hui le doyen d'âge des poètes roumains, écrivait dans les pages de la revue « Adevărul literar şi artistic » (La Vérité littéraire et artistique): « La poésie est plus qu'un art. Elle a pour principal objet l'homme intérieur, la réalité spirituelle de l'homme. »

Aussi est-ce à la recherche de la poésie véritable que le poète Philippide a consacré et consacre la plus grande partie de son existence. Il en résulte, à côté d'une création poétique dont la profondeur et l'originalité ne laissent pas d'impressionner (« une poésie de perforation méditative qui mène à une parfaite concentration des moyens d'expression » — disait à son propos le critique D. Panaïtescu-Perpessicius), une activité constante de traducteur, de « transplanteur » en roumain, de la grande poésie universelle. Pour Al. Philippide l'acte de traduction revêt un sérieux extrême. Selon lui, une bonne traduction « devient, dans son nouvel habit roumain, une sœur jumelle de la poésie originale ». Loin de plaider en faveur de la traduction littérale (à laquelle il accorde l'épithète de « juxtalinéaire ») il pense que dans ce qu'il écrit, le traducteur doit saisir le sens et le timbre uniques d'une poésie et d'un poète: « La traduction d'une poésie doit rendre avant tout la sonorité unique, propre à chaque poète et même à chaque poème pris à part », car « il est possible de trouver un équivalent roumain à toute harmonie verbale étrangère. » Ces affirmations, que l'on trouve dans la préface aux

Fleurs de poésie étrangère transplantées en roumain résument une vaste expérience de traducteur acquise, entre autres, en donnant excellemment en roumain, l'équivalent des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Le livre réunit en florilège, les traductions réalisées tout au long d'une vie, mais au besoin revues, voire entièrement refaites. Un soin minutieux et une rigoureuse délicatesse ont toujours présidé au choix des vers, Al. Phillippide élisant ceux qu'il considère les plus représentatifs de l'œuvre d'un poète. De grands noms de poètes romantiques et symbolistes: Gœthe, Hölderlin, Novalis, Poë, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, attestent la préférence du traducteur pour la grande poésie du siècle dernier et du début du nôtre. Groupées, les poésies sont accompagnées de considérations, aussi brèves que pertinentes, sur l'ensemble de l'œuvre dont elles sont tirées. Il arrive souvent que l'auteur établisse des rapports entre le poète dont il s'occupe et d'autres noms prestigieux, comme entre Rilke et Hölderlin par exemple.

Dans « Adevărul literar et artistic » Al. Philippide avouait ses préférences poétiques, dont la plupart se retrouvent dans le livre en question. « Passions abandonnées et retrouvées... Gœthe... Baudelaire, ancien amour d'adolescence, Rilke, Claudel — pour lequel le nom de poète est trop étroit, Novalis. » Le grand mérite de la présente anthologie réside dans la rigueur de la traduction, la parfaite élégance de la langue, l'adéquation parfaite au timbre unique de l'original. Des vers comme ceux du poème *Orphée, Eurydice, Hermès* de Rilke, qui ont le pouvoir et la grâce de l'original, ne peuvent que faire honneur au traducteur-poète.

MAGDA IORDĂCHESCU

ILIE PURCARU: LA ROUMANIE—CONVERGENCES VERS L'UNIVERSEL

ÉDITIONS ALBATROS

Dès ses commencements, la culture roumaine a été ouverte à l'universalité. Il n'en aurait pu être autrement vu que, sis comme ils le sont au croisement des routes d'Europe, les Roumains savaient qu'au-delà d'eux aussi il y avait de la terre et des eaux et que l'esprit devait être libre de penser le monde au-delà de toutes frontières. De tous temps, l'universalité a eu deux sens qui se sont conservés, prenant sans cesse d'autres valeurs et d'autres proportions, jusqu'à nos jours. Il s'agit, d'un côté, de penser en rapport avec la pensée universelle, donc de connaître le monde pour pouvoir faire partie du cortège des esprits qui le créent, et d'un autre, d'installer son pays dans l'universel, le faisant connaître des autres nations. Dans le tumulte des luttes de défense, de construction et de douleur, l'histoire a laissé trop peu de répits à la Roumanie pour penser. Mais chaque fois que le calme s'instaurait lui permettant d'éclairer sa pensée, elle a jailli, incandescente, vers les cimes: des érudits du Moyen-Age tels que Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Antim Ivireanul, Nicolae Milescu ne constituent que quelques exemples en ce sens; ils ont eu une foule de descendants, et les descendants de leurs descendants sont nos contemporains.

Avec quelques-uns d'entre eux le reporter Ilie Purcaru a entamé un dialogue, un tour d'horizon de l'art, de la science et de la culture roumains, en passant par leurs points de tangence avec l'universalité. Leurs noms sont: George Călinescu, homme de lettres, Henri Coandă, physicien et inventeur, Alexandru Rosetti, linguiste, Zaharia Stancu, écrivain, Elie Carafoli, physicien, Mihaï Pop, folkloriste, Stephen Fischer-Galaţi, historien, Zoé Dumitrescu-Buşulenga, critique et historien littéraire, Jozsef Meliusz, poète, Octav Doïcescu, architecte, Octav Onicescu, mathématicien, Magdalena Rădulescu, peintre, Henri H. Stahl, sociologue, Zoltan Franyó, poète et traducteur, Gheorghe Mitrăchiţă, artiste du peuple.

Le mérite de ce livre de conversations intellectuelles et de confessions en même temps est moins celui de présenter la Roumanie au monde, que de surprendre la façon dont se dessine dans la spiritualité roumaine la rencontre avec l'universel.

Au-delà de toute modestie il y a la conscience des valeurs roumaines, il y a leur confirmation au plan universel, il y a les attestations de ces confirmations par des reconnaissances, des distinctions et des applications pratiques, il y a, selon l'expression du « naïf » Mitrăchiţă, « de-

mande » de Roumains à l'étranger, il y a même des orgueils et des ambitions mais, paradoxalement, il y a aussi une subtile et intellectuelle modestie, dans le sens de « c'était normal » ou « je n'ai pas fait assez », ou « certes, mes théories sont appliquées, mais cela ne veut pas dire grand-chose ». Cela signifie, au plus haut point, solidarité, conscience de participant à la vie de l'humanité tout entière, dans sa compétition avec le temps à la recherche de la vérité, de l'authenticité de l'existence. La science roumaine a trouvé réponse à bien des questions du monde, a inventé un certain type d'engins aériens, a perfectionné la pensée mathématique, a organisé d'une façon originale la vie urbaine, a proposé une nouvelle théorie cosmogonique et de tout cela elle a fait don non seulement à son peuple, mais aux hommes du monde entier. Ce ne sont donc ni les attestations ni les distinctions qui semblent compter pour ceux qui dialoguent avec Ilie Purcaru, mais la possibilité de traduire les théories dans les faits, la satisfaction d'avoir apporté une contribution au processus de développement du monde.

A l'instar des savants du monde entier, les savants roumains sont pareils aux héros civilisateurs des contes et des mythes. Outre leurs imposantes inventions, sont célébrés dans ce livre le bel et rigoureux assujettissement à la page écrite, de ces romans de Zaharia Stancu qui font le tour du monde, la méticulosité avec laquelle le professeur Zoé Dumitrescu-Buşulenga s'est appliquée à inculquer à des générations d'étudiants le goût pour la poésie universelle, l'effervescence d'encyclopédiste moderne de George Călinescu qui a, dans des pages érudites et inspirées, prouvé que la littérature roumaine ne le cède en rien à toute autre littérature du monde.

Le livre de Ilie Purcaru a surtout réussi à mettre en lumière certaines confluences spectaculaires de la pensée roumaine. Le penchant de George Călinescu pour l'architectonique littéraire rencontre, par endroits, les structures de l'urbanisme d'Octav Doïcescu. L'assiduité avec laquelle le professeur Mihaï Pop s'applique à découvrir la mythologie et la philosophie roumaines par le truchement du folklore rencontre l'ambition de Magdalena Rădulescu d'exprimer cette philosophie par la peinture, ambition à laquelle le peintre populaire Mitrăchiţă ajoute à son tour quelques couleurs et contours qu'il tient de ses anciens ; la force d'expansion (corollaire de la force gravitationnelle) étudiée par Octav Onicescu et que l'on ne saurait plus ignorer aujourd'hui, semble rencontrer dans l'espace la vitalité de Darié — le personnage de Zaharia Stancu — qui, en conformité avec les lois de la gravitation, reste attaché au sol roumain, mais parcourt le monde les pieds chaussés de « sandales d'or ».

IOANA CREŢULESCU

ION IANOŞI: ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE POSSIBLE

ÉDITIONS EMINESCU, COLL. «SYNTHÈSES»

Depuis deux siècles qu'existe le terme et depuis plus de deux millénaires que, dans une gamme ou dans une autre, l'on pratique cette discipline, la tentative d'esquisser les linéaments d'une esthétique possible peut paraître téméraire: que peut-on dire qui soit nouveau après tant de volumes dont chacun eut l'ambition de démolir tout ce qui avait été exprimé auparavant? Quelles conceptions inédites peuvent être encore discutées après les tentatives modernes où l'interpénétration des disciplines a effectué tant de changements et fourni à tous les domaines de la pensée tant de catégories, de situations et de perspectives?

Le titre lui promettant une réévaluation dans la façon de poser les problèmes — soit dans la manière traditionnelle, soit dans celle, moderne, de « dernière heure » — le lecteur éprouve une première surprise, celle de constater que les chapitres s'intitulent modestement: questions, valeurs esthétiques, le beau, l'unicité de l'art, l'écriture de l'art, la philosophie de l'art. En vérité les problèmes, les concepts, le langage sont inscrits dans un périmètre familier, mais l'essai de les synthétiser à travers une optique marxiste apporte un surplus considérable de nouveauté, du fait qu'il jette les possibles bases d'une esthétique future. Nous avons donc affaire non à un système, mais à ses seules prémisses, et c'est pourquoi des questions aussi élémentaires que difficiles sont à la base de cette esquisse: qu'est-ce que le beau?

Qu'est-ce que l'art? Tel est le véritable « leitmotiv » de la tentative de Ion Ianoşi. Si l'auteur se garde de donner à ces questions des réponses, des définitions, des caractérisations catégoriques, « définitives », sa perspective n'en est pas moins intéressante, d'autant plus qu'il s'efforce, sur le mode intégrateur, de concilier les positions opposées ou de s'en détacher pour opter — à partir d'elles — pour une autre. Nous pensons que son principal mérite réside dans sa convaincante plaidoirie en faveur d'une esthétique philosophique (expression tautologique, comme il le dit lui-même, car l'esthétique ne saurait être que telle) et en sa démonstration de la fertilité de la vision marxiste-léniniste de la discipline en question. Le chapitre initial soulève des questions aussi pertinentes qu'inquiétantes. Nous nous trouvons, indique Ion Ianoşi, non pas dans un siècle classique, mais dans un siècle où sévissent les incertitudes; quelles sont les limites de l'art, par définition illimité? La continuité de l'art n'est-elle pas sapée par tant de discontinuités? L'unité n'est-elle pas détruite par la sérialisation? L'ouverture de l'œuvre ne risque-t-elle pas de la dissoudre? L'artiste ne sera-t-il pas évincé par la machine, par la technique industrielle? L'art ne se trouve-t-il pas en crise et ses anciens domaines d'existence ne sont-ils pas en voie de disparition? L'anxiété féconde de ces questions est quelque peu atténuée par la fermeté avec laquelle — sans donner un caractère absolu à ses réponses — l'esthéticien étudie chacune d'elles afin de fournir une solide analyse aux territoires esthétiques visés.

En fait, le chapitre intitulé « valeurs esthétiques » traite largement des domaines où celles-ci s'affirment: l'art, la nature, le travail et ses produits. A proprement parler, nous nous attendions à autre chose, mais ce n'est pas la seule surprise réservée par ce livre. Nous pensions que l'auteur allait nous parler des divers types de valeurs esthétiques. Du tragique et du sublime ou encore du monumental (catégorie à laquelle il a précédemment dédié une vaste étude), du laid, du comique, du grotesque. A cette différence près qu'il ne pouvait s'agir, chez l'auteur, d'une pareille position, étant donné qu'il opte pour la synonymie de l'esthétique et du beau, dont l'art ne représente « qu'une partie ». Point de vue possible après tout, mais nous aimerions savoir, dans ce cas, quel est le destin, le statut de l'esthétique (du beau) et quelles sont ses corrélations avec les autres catégories esthétiques; questions auxquelles, dans l'économie de l'ouvrage (extrêmement dense, avec nombre d'idées par centimètre carré, comme dirait l'auteur) nous ne recevons pas de réponse. Le chapitre consacré au beau (entendu en tant que synonyme de valeur esthétique) souligne quelques-uns de ses traits caractéristiques, sans toutefois le délimiter par rapport aux autres variantes de l'esthétique (même si l'auteur repousse cette dernière manière de poser le problème, il lui aurait fallu s'y rapporter, puisqu'on la trouve chez la plupart des esthéticiens contemporains). En vérité, le beau est le concret significatif, singulier, l'essence du phénomène, alors que le signe du sens tient de l'expression, et bien que de nature idéale, il suppose un support matériel. Bien que l'on ait beaucoup écrit sur la relation de l'art avec les autres formes de la spiritualité humaine, nous pensons que c'est ici, en rapport avec l'éthique, avec le sacré, respectivement avec la religion, que l'art est le mieux caractérisé. A cette occasion, Ion Ianoşi réussit à exprimer d'une manière convaincante son principal trait distinctif par rapport à d'autres domaines — et qui, bien que déjà souligné, avec, malheureusement, certains accents matérialistes vulgaires — apparaît maintenant dans un authentique esprit dialectique — en respectant l'autonomie de l'art — comme sa principale caractéristique: « l'expérience artistique est générale comme structure, comme source ou comme destination: chacun peut la vivre, donc chacun peut la revivre » (p. 73). Cet isomorphisme des formes de l'art et des formes de la vie est, d'une part, la base de l'intégration de l'art dans la vie comme tel. Mais comme, de l'autre, l'isomorphisme peut mener à la confusion des plans, à la compréhension simpliste de ceux-ci, nous pouvons dire que c'est sur ce terrain que Ion Ianoşi remporte sa principale victoire. Se délimitant d'avec Tchernichevski qui avait dit, en simplifiant: « le beau est la vie », la formulation de l'esthéticien roumain apporte une correction essentielle, montrant que « l'art (pour lui égal au beau) est comme la vie, structuré tout comme elle » (p. 75), revêtant souvent sa forme, mais sans s'identifier à elle.

Au sujet de l'unicité de l'art, Ion Ianoşi fait valoir combien décisifs deviennent là, et la forme ou l'expression, et le sensible ou l'image, et le concret ou le phénomène essentiel, pour réhabiliter, vus sous cet angle, les termes parfois simplifiés de réalisme et de vérité. L'irrépétabilité de l'art lui fait accepter le progrès de chacun des éléments composants de l'œuvre, mais nier le progrès de l'art comme tel. Position intéressante et acceptable — à notre avis — à condition de n'avoir en vue que la compa-

raison entre œuvres individuelles et non l'ensemble de la conscience artistique qui réclame la considération du processus de la création en même temps que celui de la réception. C'est pour la première fois peut-être que l'auteur montre une vision unilatérale (car en général les choses sont vues par lui « sous toutes leurs facettes et sous tous les angles visuels possibles »); sa position est là pour le prouver, lorsqu'il nous parle de la réception, en se plaçant au point de vue de la création: « chaque fait d'art est de la sorte soustrait aux corrélations extérieures; il est découpé sur les enchaînements possibles, il est purement et simplement existant dans son individualité et dans sa totalité; et ceci dans sa création comme dans sa réception adéquate » (p. 115). Idéalement parlant, la réception adéquate de l'art suppose un pareil regard individualisant — le seul spécifique — mais l'œuvre existe dans un contexte social, elle est influencée par celui-ci, elle s'y rapporte. C'est pourquoi l'affirmation — encore une fois de principe uniquement — selon laquelle l'art ne pourra jamais être « dépassé », qu'il demeure « éternellement vivant » (p. 116), même dans les musées, n'est valable que si nous arrêtons le circuit émetteur-récepteur à son premier chaînon et laissons de côté l'intervention de la pratique socio-historique en tant que facteur déterminant de la création de l'art, de « la vie » ou de « la mort » (de l'oubli) d'une œuvre déterminée.

Tout particulièrement synthétique dans leur érudition s'avèrent aussi les considérations sur « l'écriture » des arts dans la perspective typologique, historique, stylistique. A cette occasion, des problèmes souvent simplifiés du point de vue sociologiste sont abordés selon une vision théorique extrêmement impérieuse: le rapport art-peuple, le caractère national et le caractère de classe de l'art, le rôle de la conception de l'artiste sur le monde, sa psychologie; Ion Ianoşi prouve que ce ne sont pas des thèmes de ce genre qui sont cause de l'étroitesse avec laquelle ils ont été traités, mais justement l'absence d'un esprit philosophique large, souple et nuancé. Il était dans la logique de l'auteur de choisir ce thème pour son dernier chapitre (et non pour le premier, comme on pouvait peut-être s'y attendre), achevant ainsi cet ouvrage d'une grande richesse d'idées, auquel seule la prudence méthodologique de l'auteur et sans doute son intention de poursuivre ont fait donner le nom « d'esquisse ». Donc, pour conclure, voici un ouvrage d'un haut niveau théorique qui exprime un point de vue marxiste personnel sur de nombreux problèmes, objets de controverses plusieurs fois millénaires.

ION PASCADI

LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

(1944 — 1974)

Peu de temps après la parution du IIIe tome de l'*Histoire du théâtre roumain*, l'Institut d'Histoire de l'Art près l'Académie des sciences sociales et politiques nous offre, en collaboration avec les Éditions Meridiane, un ouvrage d'envergure, à l'iconographie fort riche, intitulé *le Théâtre roumain contemporain*. Je me risque à affirmer que le présent volume pourrait aussi s'intituler *Histoire du théâtre roumain* — tome IV, car il continue les trois premiers et sa rédaction a été confiée à peu près à la même équipe; mais certains arguments nous font attendre la parution effective d'un IVe volume, notamment la promesse formulée en ce sens dans l'avant-propos même de l'ouvrage.

Dans *le Théâtre roumain contemporain*, la simple énonciation des titres des chapitres, démontre éloquemment la variabilité, la multitude des angles sous lesquels sont envisagées les trois dernières décennies de l'art scénique roumain: *Le théâtre et la société socialiste; Le théâtre et le public; L'éducation esthétique par le théâtre; Le drame historique actuel; Le rapport individu-société dans la pièce contemporaine; Vision comique et structure dramatique; L'évolution de l'art de la mise en scène; Mise en scène de l'espace de jeu — Scénographie du théâtre classique — Tradition et modernité; L'art de l'acteur contemporain; Valences artistiques en matière d'interprétation; L'évolution des concepts théâtraux; L'image théâtrale*; *Relation texte-spectacle dans la chronique dramatique; Particularités de l'historiographie roumaine* et *Chronologie: 1944 — 1974*. Nous ne nous attarderons que sur quelques-uns des problèmes soulevés par ce livre.

Tout d'abord, il convient de signaler la position exprimée par Mihnea Gheorghiu — théâtrologue, dramaturge et traducteur, président de l'Académie des sciences sociales et politiques — dans un substantiel avant-propos. Son intervention dépasse de loin les limites de la traditionnelle introduction,

équivalant — en fait — à un point de vue philosophique, essentiel, sur le théâtre: usant d'un style personnel, Mihnea Gheorghiu groupe des problèmes fondamentaux relatifs au théâtre en trois zones d'intérêt universel: a) celle du rapport entre l'origine de cet art millénaire et la contemporanéité; b) celle de « l'historicité » du théâtre; c) celle, enfin, de la discussion sur sa pérennité. Bien que ces trois aspects visent l'universel, ils impliquent, dans une égale mesure, le national. Ainsi, une affirmation de Mihnea Gheorghiu pose-t-elle un problème d'importance capitale: « L'initiateur et l'inspirateur de la tragédie antique est apparu sur nos terres ». La confirmation sur le plan mondial de cette hypothèse expliquerait — ainsi que réussit à le faire, en partie, l'auteur de la supposition — tout un groupe de problèmes rattachés au rituel antique, aux symboles des premières manifestations, aux accessoires et costumes requis pour les représentations (organisées ou non), etc. Le point suivant soutient l'idée de l'affirmation de l'histoire nationale, de la nécessité de l'aborder sans cesse sur le plan artistique: « . . . Peut-être parce que le bonheur ne laisse pas de cicatrices, quelqu'un a eu l'humour de dire que les nations heureuses n'ont pas d'histoire. J'ignore s'il existe une pareille nation aux candeurs infinies, et si elle a jamais existé, sa disparition n'a certainement pas été due à un événement heureux ». Enfin, la dernière question est traitée de façon dialectique, l'auteur se proposant de démontrer que le théâtre vivra encore longtemps « afin de poursuivre sa mission d'intelligence: le Spectacle de notre propre histoire, anthropocentrique».

Les autres études comprises dans ce volume, en dépit de leur diversité et des nuances de méthode ou de style, se laissent également structurer en deux groupes: le premier — formé d'articles d'intention surtout historiographique, le second — désignant des travaux critiques. Si les premiers, dont font partie *Le drame historique*, *L'éducation esthétique*, *La scénographie*, *L'image théâtrale*, etc., se distinguent par la sobriété de l'expression et l'objectivité, les suivants embrassent une gamme, quelque peu plus étendue, de techniques et méthodes critiques, revêtant soit l'aspect d'une analyse plus ou moins structuraliste *(La vision comique . . .)*, soit celui de l'essai *(Les concepts théâtraux . . .)* ou de l'étude sociologique *(Le public . . .)*. Important, néanmoins, me semble en premier lieu le fait que de toutes les interventions réunies entre les couvertures du livre se dégage l'air tonifiant d'un combat livré — trente ans durant — à ce qui est vétuste, au naturalisme plat ou au succès facile. Depuis la génération la plus âgée de metteurs en scène contemporains (Ion Sava, Sică Alexandrescu, I.A. Maïcan, Ion Şahighian), en passant par la promotion moyenne (Liviu Ciuleï, David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, Lucian Giurchescu, Horea Popescu, Sorana Coroamă — invités à monter aussi des spectacles à l'étranger) et jusqu'à la dernière vague (Alexa Visarion, Dan Micu, Cătălina Buzoïanu, Aurelia Manea, Al. Tatos, Anca Ovanez, Iulian Vişa), tous ont combattu et continuent de combattre le « théâtre-petite-tasse de-café, digestif, somnolent, anatomique », tous condamnent l'esprit régnant aux débuts de la cinquième décennie, « où les compagnies théâtrales surgissaient du jour au lendemain, dans le seul but de vendre au bon moment leur camelote aussi cher que possible », où le temple de Thalie symbolisait le lieu « où l'on pouvait conclure avec les problèmes graves un armistice de deux heures ».

De même, en ce qui concerne l'interprétation, se manifestent la tentative de se mettre au diapason de l'art scénique mondial, le refus du « confortable », du « système suranné et ridicule des «emplois» et une prise de conscience importante, celle de l'abandon du « metteur en scène — apôtre, isolé, d'une foi bizarre — l'homme du type Graif, Baty, Artaud », en faveur du « metteur en scène — animateur, chef d'école, qui a nom Vilar ou Brecht, Grotowski ou Krejka, Brook ou Ciuleï. Les affirmations précitées sont soutenues, dans la dernière partie du livre, par une chronologie minutieusement élaborée, une micro-archive renfermant des documents extrêmement éloquents.

BOGDAN ULMU

CORINA NICOLESCU, PAUL PETRESCU: LA CÉRAMIQUE ROUMAINE TRADITIONNELLE

ÉDITIONS MERIDIANE

Pour élaborer une étude de longue haleine consacrée à la céramique roumaine, étude qui dresse l'inventaire des zones des genèses, tout en établissant les typo-

logies essentielles et la filiation qui existe entre celles-ci et les archétypes, les évolutions et les involutions (apparentes) de formes et de motifs ornementaux, il est absolument besoin d'analyses typologiques qui mettent en lumière les traits caractéristiques d'une période de temps donnée, ainsi que de synthèses touchant certaines étapes essentielles.

Dédié à la céramique roumaine traditionnelle, l'album signé Corina Nicolescu et Paul Petrescu (56 pages de texte, 128 illustrations en noir et en couleurs) propose, en tant que sources principales, le *néolithique autochtone* et le *fonds artistique byzantin*. Soulignées dans la mesure nécessaire à l'argumentation, ces deux sources primordiales ont des correspondances convaincantes dans la céramique roumaine. Leur fusion, survenue entre le Xe et le XIVe siècle, a assurément englobé aussi certaines influences romaines, orientales, pontiques, sélectionnées et réinterprétées selon le goût des maîtres-artisans contemporains de la formation des premières organisations étatiques roumaines. Il s'agit d'une époque sur laquelle nous manquons de documents écrits et dont les cristallisations peuvent, sur un plan général, être déduites uniquement par l'intermédiaire des sources propres à l'archéologie, parmi lesquelles un rôle de choix est dévolu à la céramique.

Définissant la céramique roumaine traditionnelle comme une manifestation particulière de l'aire byzantine, aire qui comprenait l'Asie Mineure, la zone des Balkans et le rivage de la mer Noire, aux émaux diversement colorés, du bleu azur persan au rouge d'Arménie, les auteurs étudient également l'apport autochtone, frappant dans certains vases anthropomorphes et zoomorphes comme on en fait aujourd'hui encore à Oboga. L'emploi de la décoration linéaire dominée par le motif de la vague incisée par les anses d'amphores romaines légèrement modifiées, apporte un surplus d'originalité.

Un chapitre à part, consacré au métier proprement dit, décrit la technologie, les modalités d'utilisation de l'antique roue du potier, les particularités locales, les outils destinés à l'exécution des incisions, le finissage, les glaçures et les vernis, bref tous les aspects techniques qui servent de support à la création. Création, en effet, car l'artisan choisit et transforme, à l'intérieur de certaines limites, une forme, dans son désir de l'adapter au mieux à la fonction utilitaire qu'elle doit remplir. Les lignes antiques s'élargissent, le vase, dilaté, semble plus statique, moins adéquat aux longues routes, évolution significative si on la

↑ Le motif de l'oiseau figurant sur une assiette émaillée, décorée à l'aide de la corne (Oboga, département de l'Olt)

Amphore pour la conservation du vinaigre, émaillée, vert foncé, décorée de spirales, serpents, motifs solaires et raies (Curtea de Argeş, XIXe s.) ↓

rapporte à la structure économique propre à l'époque féodale. L'adaptation impose donc, en dernière analyse, de nouvelles proportions qui obligent l'artisan à réaliser — en recourant à des solutions originales et à un niveau esthétique proche des anciens modèles — l'équilibre des volumes, et leur interdépendance.

Le décor est, à son tour, subordonné à la forme à laquelle il est organiquement greffé. Qu'elle développe des types archaïques, chargés de symboles rituels ou purement et simplement décoratifs, des motifs à l'aspect de méandres — retrouvés sur les vases néolithiques de Cucuteni — ou

figuratifs, telles les images stylisées du soleil, du serpent et de l'aigle, séparées ou associées, l'ornementation surprend par la synthèse et la force d'abstraction. Rien n'est placé au hasard ou pour remplir un espace, la symétrie de l'ornementation linéaire redécouvrant, de façon graphique, le rythme de la vague ou des épis, les espaces libres étant proportionnés de manière à ce que chaque bande décorative soit pleinement mise en valeur et complète, tout à la fois, le registre antérieur. Nous avons affaire à une véritable science de la composition des pauses par le truchement desquelles le maître-artisan, témoignant de retenue, réussit à créer des ensembles équilibrés, d'une finesse surprenante.

L'art des potiers roumains, parvenu à maturité du point de vue typologique, sous le règne du prince moldave Etienne le Grand, engendre à l'époque, des objets d'une valeur rarement égalée plus tard. Au cours des siècles suivants, dans les cours princières et les palais seigneuriaux, à la céramique autochtone se subtituent des produits importés en porcelaine, verre ou métal ouvragé. Devenu un artiste populaire par excellence, le potier produit maintenant pour les couches moins cossues. Les vases, pots, écuelles, cruches, récipients sont moins coûteux, certains raffinements disparaissent, mais l'ornementation et la chromatique conservent leur équilibre. D'ailleurs — comme le procédé technique même interdisait les reprises — l'artisan devait faire preuve de spontanéité, les produits de série étant, d'habitude, différents les uns des autres par suite, uniquement, d'une exécution moins minutieuse.

Nous assistons ainsi, par le truchement de l'album, à l'évolution lente d'une tradition artistique millénaire dont nous rencontrons, de nos jours encore, les manifestations vigoureusement perpétuées. Il arrive que sur les parois d'une jatte achetée dans un modeste marché, s'ouvrent — grandes et chargées d'histoire — les ailes des aigles de Byzance.

TANCRED BĂNĂŢEANU: L'ART POPULAIRE DE BUCOVINE

L'étude dédiée par Tancred Bănăţeanu, directeur du Musée d'art populaire de la République Socialiste de Roumanie, à l'art populaire de Bucovine constitue une synthèse d'une ampleur toute particulière, la première de ce genre de la littérature scientifique roumaine. Secondé par une excellente équipe de spécialistes, l'auteur aborde un vaste champ de recherches, particulièrement intéressant, mais qui, par suite de la complexité ethnographique et historique, crée des difficultés supplémentaires à l'investigation, celle-ci devant tenir compte de tendances et d'influences d'une grande diversité.

Partie organique de la grande aire ethnographique roumaine, la Bucovine est l'une des régions du pays qui ont fait l'objet de nombreuses études. La bibliographie d'Erich Beck (*Bibliographie zur Landeskunde der Bukowina*, Munich, 1966), incomplète d'ailleurs, enregistre 7371 titres d'ouvrages consacrés à cette région qui, dans son ensemble, peut être considérée comme un vaste atelier de création.

La Bucovine, dont les œuvres artistiques renforcent avec une vigueur toute particulière les valeurs traditionnelles de la vieille culture moldave, est sise au croisement des routes commerciales qui rattachaient les contrées de l'Asie Mineure, de Crimée et de la rive méditerranéenne aux zones limitrophes de la Baltique et à celles de l'Europe Centrale, routes qui permettaient également l'intense véhiculation de traditions culturelles diverses. Au point de vue historique, cette région abrite également la première formation étatique féodale de la Moldavie, son premier centre politique et culturel, ses habitants se transmettant des traditions que l'on peut, à l'exception de certaines césures, dues probablement à l'absence du matériel archéologique, faire remonter jusqu'aux créations du néolithique. L'évolution de la céramique noire polie constitue, à ce sujet, un exemple éloquent.

La diversité et l'ampleur remarquables du matériel étudié ont imposé à l'auteur une systématisation et une sélection rigoureuses. L'étude a été structurée par grandes catégories génériques englobant les créations majeures. Partant de la prémisse selon laquelle l'ethnographie s'occupe du spécifique ethnique sur tout le parcours du processus historique, l'auteur cherche, dans le cadre de ces catégories, les sources de chaque manifestation en considérant celle-ci tantôt comme un maillon de la chaîne, tantôt comme source à son tour, selon le jeu des interdépendances et de l'évolution. L'image qui en résulte est

celle d'une croissance marquée par des moments typiques ou du moins se laissant encadrer dans les typologies existantes, véritables coordonnées caractéristiques pour la conception de vie d'un peuple.

L'étude commence par un chapitre consacré aux problèmes ethnodémographiques, à partir des communautés ayant, dans le cadre du processus d'ethnogenèse, contribué à la cristallisation de la population roumaine, processus suivi dans toute son évolution économique et implicitement socio-historique complexe. Une succincte présentation des nationalités cohabitantes, depuis leur établissement en Bucovine, et des occupations spécifiques des divers groupes ethniques complétée par des statistiques démographiques et des données sur les échanges de populations, vient parachever l'esquisse des paramètres de la collectivité humaine dans le sein de laquelle prennent naissance et évoluent les structures culturelles.

Un rôle similaire, de cadre, est rempli par le chapitre consacré aux coordonnées ethnographiques, dont les occupations principales, les installations populaires et les métiers des habitants de Bucovine font l'objet. Y sont déterminées les zones dans lesquelles certaines occupations prédominent et étudiées les installations afférentes à ces occupations en fonction de leur importance économique et de la matière première (produits alimentaires, tissus, bois ou métal). Les chapitres qui suivent groupent, dans l'ordre, des informations touchant l'habitat et l'architecture, l'organisation artistique de l'intérieur, les tissus et les broderies, la céramique, les créations artistiques en bois, métal et os, le costume et les parures, les créations artistiques populaires intégrées aux coutumes. Ces structures sont suivies également à la verticale, dans le temps, depuis les premières manifestations connues, à travers l'enchevêtrement des influences et des interdépendances, jusqu'aux manifestations strictement contemporaines, ces observations permettant d'anticiper certaines évolution futures.

D'autres chapitres de l'album étudient des zones moins concrètes. Destinées à refléter la conception de la vie ou de l'homme dans la poésie lyrique de Bucovine ou bien le langage et la symbolique présents dans l'art populaire contemporain de l'endroit, les observations de l'auteur facilitent le contact avec l'univers spirituel caractéristique des habitants de cette zone, univers dont les traits originaux accentuent les traditions larges, spécifiquement roumaines.

Les dernières sections de l'étude offrent au lecteur intéressé des données concernant aussi bien les musées et les collections d'art populaire de Bucovine que les formes d'assimilation et de mise en valeur de la tradition par les groupements d'artistes amateurs. Complétée par une vaste bibliographie sélective, par des résumés en anglais, français, allemand et russe, l'ample étude de Tancred Bănăţeanu (500 pages de texte qu'accompagnent 393 illustrations en noir et blanc et en couleurs, dans une élégante présentation graphique) surprend, en une formule d'une grande exactitude scientifique, des informations et des typologies essentielles pour la connaissance de l'art populaire de Bucovine. D'ailleurs, ainsi que l'académicien Emil Condurachi le souligne dans la préface de l'album, « seule l'analyse en quelque sorte anatomique de toutes les formes d'expression plastique de cet art, ainsi que la succession des diverses couches ethnographiques propres à cette région tellement complexe pouvaient permettre une pareille synthèse qui, à juste titre, mérite d'être considérée comme l'*une des plus réussies de la science historique roumaine* ». Une synthèse dans laquelle les structures s'articulent organiquement autour de l'homme jamais omis, de l'homme considéré dans son hypostase de créateur de valeurs artistiques caractéristiques.

MIHAÏ PASCU

TIBERIU ALEXANDRU: LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE

ÉDITIONS MUSICALES

Bien que bénéficiant de l'une des plus prestigieuses traditions en matière de recherche, l'ethnomusicologie roumaine n'a que trop peu procédé à l'élaboration d'études de synthèse (et ce, sous forme de cours d'université et de quelques articles de lexicographie) sur le folklore autochtone. En rapport avec le phénomène même, avec la richesse et la variété de l'art folklorique national qui expliquent

l'intérêt scientifique des spécialistes de notre pays et de l'étranger, ainsi que l'admiration manifestée par un public de plus en plus nombreux pour ses créations tellement originales —, les études de synthèse s'avèrent impérieusement nécessaires. Cela étant, le volume de Tiberiu Alexandru, élève de Constantin Brăiloïu, chercheur ayant déployé une longue activité dans le domaine du folklore, et particulièrement versé dans la connaissance et le classement des instruments populaires de musique, s'inscrit parmi les premiers qui vont à la rencontre de cette exigence.

De par sa structure même, faite d'une succession de chapitres consacrés aux genres folkloriques, aux instruments, à la morphologie générale du folklore musical (le chapitre « Mètre, rythme, mélodie »), *la Musique populaire roumaine* tend à recouvrir, dans sa totalité, le phénomène étudié. Un chapitre consacré aux problèmes de méthode ethnomusicologique et à l'histoire de la discipline même sur le plan national s'intitule « L'inventaire et l'enregistrement de la musique populaire roumaine ». En outre, une anthologie soignée — comprenant des exemples appartenant à tous les genres, provenant de la source autorisée qu'est l'Institut bucarestois d'ethnographie et de folklore — de mélodies reproduites *in extenso* vient compléter ce passage en revue de l'art folklorique.

Analysant chaque genre, chaque manifestation folklorique dans le contexte de sa dépendance de la vie sociale, le volume procède à une intégration du produit artistique folklorique dans la sphère plus générale de l'ethnographie — d'où aussi la description, toujours méticuleusement fonctionnelle, du produit respectif. D'autre part, dans la détermination de la fonction esthétique des créations folkloriques, l'auteur n'use des modalités habituelles d'analyse des buts et de la structure musicale que dans les limites strictement nécessaires à la perception de la valeur intrinsèque des monuments d'art populaire. De cet approche concentrique de l'art musical populaire ne manquent pas non plus les considérations historiques auxiliaires — seules à même de rattacher le phénomène anonyme et oral au phénomène culturel plus vaste — ,mais, conscient des limites objectives de l'entreprise, l'ethnomusicologue restreint toute l'historicité aux premières attestations (fussent-elles très anciennes) d'une pratique, d'une coutume, d'un genre musical, reconnaissant que « l'établissement d'un ordre rigoureusement chronologique est impossible » à l'intérieur du phénomène même, phénomène soumis, de par sa nature, à d'incessants renouvellements.

S'adressant, de l'aveu de l'auteur, à un public aussi large que possible, *la Musique populaire roumaine* met à la portée de celui-ci tous les moyens nécessaires pour pénétrer dans l'univers de l'art folklorique roumain, même si l'arsenal des procédés techniques, souvent strictement spécialisés, dont usent les ethnomusicologues, n'est rendu dans le livre que par l'essentiel, facilitant ainsi l'accès des «profanes» à la réalité que l'on veut expliciter.

GHEORGHE FIRCA

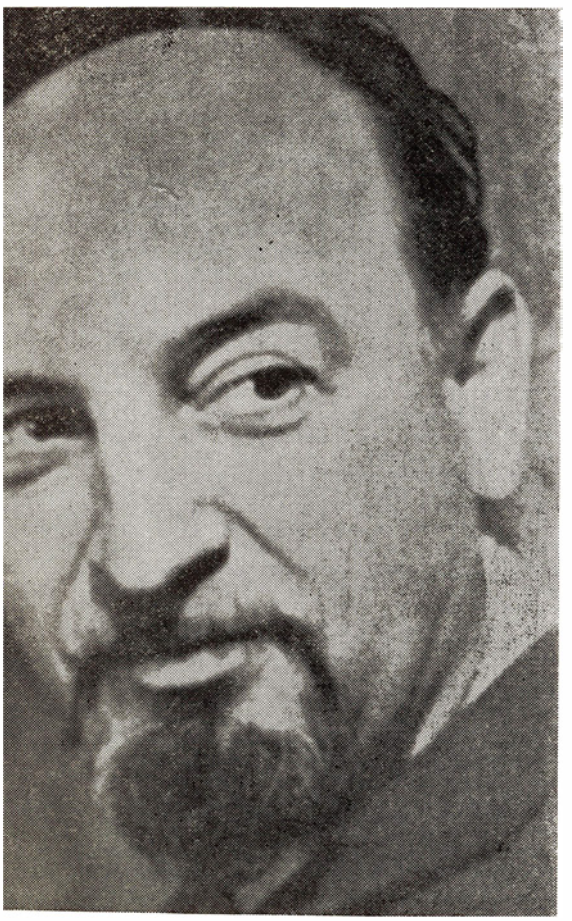
ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS

La revue soviétique « Inostrannaia literatura » publie dans son no. 4/1975 des fragments du livre de Ioan Grigorescu: *le Paradis sale* paru en 1974 à Bucarest, aux Editions « Cartea Românească », et les accompagne d'une brève présentation de l'activité littéraire de l'auteur. La traduction en russe a été assurée par M. Fridman.

Différentes œuvres d'écrivains habitant la ville roumaine de Timişoara ont été publiées dans la revue yougoslave, « Bagdala, » qui paraît à Kruševac; il s'agit de poésie, de prose, d'aphorismes et d'un avant-propos ayant pour titre « Les ponts qui se renforcent ». C'est au poète Adam Puslojic qu'est revenu le soin de traduire les écrivains roumains: Anghel Dumbrăveanu, Ion Arieşanu, Mircea Şerbănescu, Duşan Petrovici, Damian Ureche et Ion Velican.

A son tour « Knjizevnost » (La Littérature) paraissant à Belgrade publie, dans la traduction du même Adam Puslojic, plusieurs poésies de Geo Bogza, Ştefan Aug. Doînaş, Vasile Nicolescu et Nichita Stănescu. Mais l'activité du traducteur yougoslave s'est également exercée sur le poème de Nichita Stănescu: *Contemplation du monde depuis l'extérieur*, que publie, dans son numéro 31 la revue Književna Rec » (La Parole littéraire). Toute une page de la revue « Vidici » (Horizons) porte la même signature, quant au traducteur; cette fois, les poèmes au nombre de 12 sont dus à 6 poètes roumains, qui ont pour nom Mircea Ivănescu, Grigore Hagiu, Gheorghe Tomozeĭ, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, Ioan Alexandru. La page est illustrée par un dessin de Florin Pucă. C'est encore le même poète yougoslave, épris de poésie roumaine, qui signe la traduction des vers de: Emil Botta, Virgil Teodorescu, Eugen Jebeleanu, Gellu Naum, Nina Cassian, Geo Dumitrescu, précédée d'une présentation des auteurs, que publie à Banja Luca la revue « Mostovi » (Ponts). C'est toujours à Adam Puslojic que revient le mérite d'une splendide édition bilingue de la poésie de Lucian Blaga sous le titre de *Nebeski Dodir* (Contact avec le ciel) et comprenant 50 poèmes, un portrait de l'auteur et une postface du traducteur. Il s'agit là d'un véritable événement, l'élégant volume étant publié par les Editions « Prosveta » de Belgrade, dans la prestigieuse collection de « La Poésie contemporaine universelle » dont a soin le poète Miodrag Pavlović.

DRAMATURGES ROUMAINS CONTEMPORAINS: PAUL EVERAC



Le dramaturge Everac n'est pas un interlocuteur qui se laisse facilement définir. Il a la vocation de la polémique. C'est un esprit investigateur, fait pour mettre sens dessus-dessous les préjugés, les pseudo-vérités rigides et tièdes, les inerties. Il a travaillé dans les domaines les plus variés, puisqu'il a été tour à tour ouvrier dans une usine de wagons, comptable, avocat, muséographe et journaliste. Sa connaissance de milieux très différents lui a permis d'acquérir une riche expérience des rapports humains. S'accoutumant à les analyser, il a appris à saisir leur interdépendance.

Ses débuts dans la dramaturgie sont impétueux, puisqu'en une seule année, celle de 1959, il présente quatre pièces totalement différentes l'une de l'autre quant à la thématique et à la structure: *la Porte, Fenêtres ouvertes, la Découverte, Explosion à retardement.* Signe de prolificité? Oui. Mais aussi expression de l'abondance des associations que les observations faites par l'auteur, dans des milieux à ce point différents, lui ont permis de faire. C'est comme si rien ne lui était étranger et comme si aucun recoin de la vie, pourtant si vaste, ne le laissait indifférent. Une classification de ses pièces par zones thématiques vient démontrer l'étendue de son registre, dès ses débuts: aspects de l'activité et des relations qui caractérisent le milieu ouvrier, le milieu industriel et celui des chantiers *(Fenêtres ouvertes, l'Oeil bleu, l'Estafette invisible, la Vie est-elle comme un wagon?, la Dot*; éléments de détermination de nouvelles valeurs éthiques dans la relation individu-société *(Costaké et la vie intérieure, Simples coïnci-*

dences, Passions, la Chambre voisine, Eaux et miroirs, Discours pour une fleur); mutations dans la structure psychologique du milieu rural *(la Porte, Visite à Malu);* processus caractéristiques concernant la participation progressiste des intellectuels à la transformation de la société *(Explosion à retardement, le Releveur de compteurs);* évocation de personnalités héroïques de l'histoire des Roumains *(Iancu à Hălmagiu, Pas sur la neige, les Constandineşti);* réévaluation inédite de certains mythes et légendes *(Iphigénie en Tauride, Ana);* sens réel, démythifié du mirage exercé par une civilisation étrangère *(Un phalène sur la lampe);* effets paroxystiques d'un mode de vie désaxé *(Lohengrin ou le plaisir de l'aube, Quelques fausses gifles, Café soluble et approximations, la Chimère).* Du point de vue de la structure dramatique, ces pièces abordent la plupart des genres et des modalités; il y a là des drames et des comédies, des reportages dramatiques, des fresques et des parodies, des évocations romantiques et des reconstitutions épiques, des dialogues-essais et ainsi de suite; des pièces d'une certaine ampleur, d'autres de dimensions réduites: scénarios de film, de radio, de télévision. Les œuvres dramatiques de Paul Everac ont été jouées dans de nombreux théâtres, depuis la première scène du pays, le Théâtre National de Bucarest, jusqu'aux tréteaux anonymes et enthousiastes des acteurs amateurs.

Quel est le sens général de ce registre créateur si étendu? L'illustration de certains processus de conscience caractéristiques, saisis chez l'homme contemporain. L'attitude et l'option de l'individu par rapport au développement impétueux de la société. L'observation de nouveaux traits de civilisation et d'humanisme, dans les manifestations réelles et multiformes des hommes. Dans plusieurs domaines, dans plusieurs zones, Paul Everac s'empare, comme s'il errait sur une carte sensible de l'espace spirituel, de preuves et d'arguments qui lui permettent de déchiffrer l'âme humaine. Il discute. Il démontre. Inspirées par tant de sources et suivant un cours tellement varié, ses pièces deviennent de véritables essais dramatiques consacrés à de larges catégories psychologiques et sociales. Prenons la première tentative, qui remonte à 1952: il s'agit de l'interprétation originale et brève d'un sujet antique, *Iphigénie en Tauride*, où se trouve discuté un problème-clef de la littérature et du cœur humain, celui du bonheur. Ce qui importe, en l'occurrence, ce ne sont par les étincelles d'originalité de cette adaptation, mais la façon concrète, vraisemblable, de laquelle l'auteur dénonce l'aliénation comme un acte incompatible avec le bonheur. *Iphigénie en Tauride* a été joué à la Télévision en 1966, année qui a marqué une étape de maturité dans la biographie de l'auteur, par la présentation d'une autre pièce intitulée *Simples coïncidences.* Là aussi, il est question du bonheur, mais sur un registre amplifié et avec des nuances plus complexes. Cette pièce parcourt « le chemin », l'espace spirituel de recherches et de découvertes d'un héros contemporain dont les interrogations et les incertitudes sont nombreuses. Sur quoi s'interroge-t-il? Sur la sollicitation intense de la vie contemporaine et le rythme de développement de la personnalité; sur l'expérience de la génération des « anciens » et les perspectives d'un renouveau apporté par la génération montante; sur le réel de la nécessité sociale, etc. Les réponses n'ont rien de définitif; sans épuiser le problème, elles donnent néanmoins une idée de la perspective dans laquelle la solution peut être trouvée. Au sujet du problème si controversé des rapports entre les générations, par exemple, Everac spécifie que c'est en fonction du « point de départ » des jeunes (si souvent omis ou négligé dans les appréciations réciproques !), qu'il convient d'évaluer la position et la perspective des choses. Le sens d'un « chemin » est également concrétisé par la succession de tableaux qui représentent réellement un chemin, un passage du héros par plusieurs étapes de la vie et ses rapports avec un grand nombre de personnages. C'est comme si le dramaturge soumettait sa thèse à plusieurs épreuves. Ce qu'il fait, par exemple, dans *Un phalène sur la lampe.* Mais ici le processus est en quelque sorte inversé, du fait que nous avons affaire à un héros qui, lui, part de convictions et de réponses fausses. Son chemin — celui d'un homme fasciné par d'autres parages, d'un homme qui ignore les dures déterminations de la structure des monopoles — fait qu'il se pose un nombre de plus en plus grand de questions, qui ne laissent pas de le plonger dans la perplexité, et de le convaincre finalement de son erreur. Les tableaux se succèdent comme autant d'arguments dans ce procès et, comme dans la pièce précédente, ils ont une remarquable force de suggestion. Portraits brossés en quelques traits sûrs, épisodes bien gradués, significatifs, répliques intelligentes, nerveuses: le dramaturge s'avère un peintre de la vie en même temps qu'un moraliste.

Il semble que son talent se manifeste de préférence dans l'agencement de ces successions. Je parlais plus haut d'une

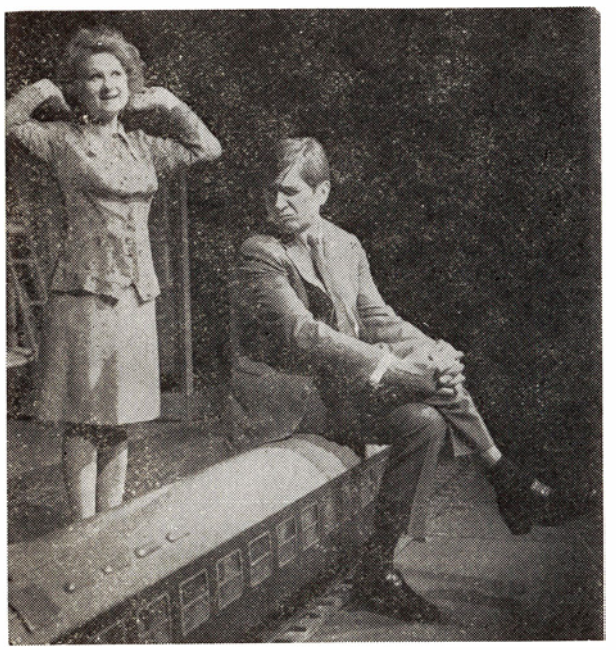
la Chambre voisine au Théâtre National de Bucarest

étape de maturité; elle a posé sa marque non seulement sur ses pièces complexes, de grande ampleur, mais aussi sur des œuvres d'une forme plus concentrée, synthétique même. *Pas sur la neige*, pièce consacrée à un épisode dramatique de la vie des combattants roumains de Transylvanie du XVIIIe siècle: Horia, Cloşca et Crişan, est le développement d'une situation unique: le moment où les trois héros sont pris et remis aux autorités. Les pas qu'on ne voit pas sur la neige des monts qui leur ont offert un refuge, les pas de ces révoltés en fuite reviennent, tout au long du déroulement de la pièce, comme une obsession, comme le présage de ce qui ne devrait pas arriver. Dans *la Chambre voisine*, la succession est traitée dans le temps. Le héros se trouve confronté à nouveau avec lui-même et avec les autres. Avec une nuance de plus: le rapport entre l'expérience dite spirituelle de l'individu et son expérience matérielle. Finalement, c'est encore d'un certain sens du bonheur qu'il s'agit. Ici l'auteur a imaginé un contrepoint au héros — un personnage de contraste, que les circonstances placent sous le même toit que lui. Présence qui le choque, tout d'abord pour des raisons « administratives » bien fondées et ensuite pour des raisons morales et civiques de moins en moins fondées. Quant au héros, sa propre ascension sociale lui donne le droit — pense-t-il — d'occuper en plus de son propre logement, la chambre de son voisin, et, en vertu de ce droit, il nie par conséquent celui de son voisin. Il ne voit ses problèmes familiaux et ceux qui concernent son avenir qu'en fonction de ce qu'il a acquis et en fonction de ce qu'il croit lui être dû. De là, toute une suite d'erreurs qui font qu'au bout du compte il restera seul, abandonné, comme sur une île déserte. Dans cette pièce, le problème du bonheur est posé dans l'alternative *être* ou *avoir*. L'action se déroule au même endroit à des dates différentes et semble une lente et implacable descente du personnage central vers un aveuglement complet. Excellente, la gradation psychologique, avec ses nuances exactes et subtiles, avec le mouvement ondulatoire de l'atmosphère qui se rétrécit en cercles concentriques autour de cette âme déroutée. Le héros est un autre Thorwald. Une fois de plus, le dialogue intelligent et insinuant démontre que l'auteur est passé maître dans l'art de la conversation.

Un phœne sur la lampe au Théâtre National de Bucarest

L'art de la conversation? Cela signifie, en premier lieu, l'essai. Il est vrai que le drame moderne est né le jour où la conversation s'insinuait dans l'action, mais les auteurs n'ont mis aucune hâte à accoler ce terme à leur production. Auteur moderne, auteur de notre temps, Paul Everac l'a fait et il ne s'est nullement trompé, en groupant trois de ses pièces en un volume qu'il a intitulé *Trois pièces-essai*. Et de préciser: essai sur l'organicité (*Passions*), essai sur la personnalité (*la Chambre voisine*), essai sur la liberté (*Eaux et*

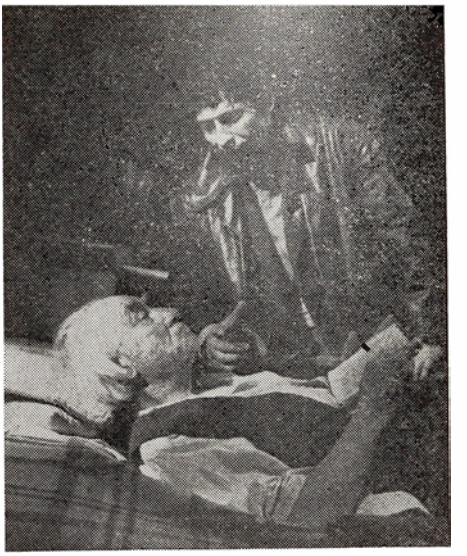
miroirs). Ce sont, en effet, des essais qui parlent, à l'aide du théâtre, de ce genre de problèmes et de beaucoup d'autres dilemmes existentiels. Dans un esprit contemporain et avec une nuance polémique. Une somme de méditations sur la façon dont se posent aujourd'hui les problèmes universels pour des hommes réels, en des circonstances réelles. Sur la façon dont se forment certaines convictions. Et sur l'erreur d'autres convictions. L'emprise de ces pièces sur le public vient de la concentration de l'intérêt dramatique sur la dialectique vivante et souple des idées. Rien de spectaculaire dans les pièces d'Everac, aucun feu d'artifice, aucun effet, aucun retournement de situations, aucune



Eaux et miroirs au Théâtre « Mic » (Petit Théâtre) de Bucarest

vedette, aucun figurant. Elles sont dramatiques par la tension de la pensée et suivent un cours qui laisse entrevoir la vie plutôt que l'artifice artistique. Aussi leur interprétation réclame-t-elle une forte dose de naturel et de sensibilité, le plaisir de la confrontation et un sens aigu de la réplique.

Les spectacles qui ont réuni la plupart de ces qualités ont remporté des prix lors de diverses manifestations artistiques et de festivals: *Fenêtres ouvertes* (1960), *Simples coïncidences* (1967), *la Chambre voisine* (1968), *Eaux et miroirs* (1971),



La vie est-elle comme un wagon? au Théâtre « Mic » (Petit Théâtre) de Bucarest

Un phalène sur la lampe (1973), *la Dot* (1973). A propos de cette dernière pièce, notons qu'on en a tiré un film, un spectacle de télévision et un enregistrement radiophonique, dont le scénario a également valu un prix à l'auteur. Ce tour de force est dû à la simplicité et à l'authenticité de l'histoire qui nous est contée. L'auteur a également reçu des prix pour d'autres pièces, telles *Iancu à Hălmagiu, Pas sur la neige, Ana, Discours pour une fleur.* Polémiste par excellence, Paul Everac déploie également une activité substantielle de journaliste. Depuis des années déjà, il est présent dans les pages des revues littéraires et théâtrales. Il a réuni la plupart de ses articles en deux volumes: *Thèses et antithèses* et *Dialogues contemporains.* Il est, dans la vie théâtrale du pays, un infatigable animateur. Participant à tous les festivals de théâtre, il est également présent — et très recherché — dans la vaste activité des ensembles d'acteurs amateurs du pays tout entier, qui présentent ses pièces — plus ou moins difficiles — écrites spécialement pour eux. Il est membre du jury de maints concours périodiques. Des années durant, c'est lui qui a conduit le cénacle de dramaturgie de l'Union des Ecrivains. De plus, il s'est exercé à la mise en scène et il a monté, dans un théâtre de Bucarest, un triptyque de pièces brèves dont il est l'auteur, ainsi que *la Chambre voisine* à Cluj. Il nous faut donc ajouter à la prolificité dont nous parlions au début une inlassable participation, sur des plans divers, à la vie théâtrale du pays; et n'oublions pas la popularité dont il jouit parmi ceux qui aiment l'art du spectacle, et qui est un signe de leur admiration devant une personnalité à la fois inquiète et authentique.

C. PARASCHIVESCU

«LES BAS-FONDS» UNE FOIS DE PLUS SUR LA SCÈNE ROUMAINE

Le Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra de Bucarest nous a récemment offert, entre autres premières, le drame de Maxime Gorki, dans la vision de Liviu Ciuleï, qui en a assuré la mise en scène. A cette prestigieuse signature, dont la réputation n'est plus à faire, s'ajoute l'éclat d'une équipe d'acteurs hors pair. Nous pouvons dire que plusieurs parmi les meilleurs interprètes ont collaboré au succès du spectacle; pour ne rappeler que quelques noms d'une indubitable résonance, citons ceux de Toma Caragiu, dans le rôle de Satine, Victor Rebengiuc dans celui de Boubnov, de Gina Patrichi — Nastia; Ion Caramitru — l'Acteur; Dan Nuţu — Vachka Pepel, Virgil Ogăşeanu — le Baron.

Si le droit romain affirmait comme principe fondamental de procédure que « non bis in idem », le Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra a suivi une ligne contraire et a démontré que le « bis in idem » est, en matière de spectacle, un principe valable qui peut mener à des résultats intéressants. Voici donc que le Théâtre en question et que le metteur en scène Liviu Ciuleï ont repris le drame de Gorki, quinze ans après l'avoir créé. Repris, dans le sens qu'ils l'ont inclus dans le programme, car aussi bien la conception de la mise en scène que la scénographie sont autres qu'en 1960 et l'équipe d'acteurs est dans sa majeure partie modifiée.

Ce retour n'a rien qui puisse nous étonner. Parmi les drames de Gorki, assez nombreux, *les Bas-fonds* est celui qui dès ses premiers spectacles s'est imposé à l'attention du public et de la critique. Entré d'une manière durable dans le répertoire universel, il est devenu une pièce représentative de toute la création dramatique de l'écrivain russe.

Les spectateurs roumains en ont pris connaissance au Théâtre National de Jassy, en 1904 (donc un an seulement après le célèbre spectacle de Max Reinhardt et deux ans après la première au MHAT). Depuis lors le drame a été représenté — toujours avec succès — à Jassy, à Bucarest, à Cluj, soit par les Théâtres nationaux, soit par des compagnies particulières. Sur cette longue liste, quelques représentations se détachent plus particulièrement, telles celles de 1915, sur la scène du Théâtre National de Bucarest, dans la mise en scène de Paul Gusti; celles de 1931/1932, au Théâtre National de Bucarest encore (une reprise du même Paul Gusti, avec une distribution presque entièrement nouvelle) et celles de la Compagnie Bulandra-Maximilian-Storin, à Bucarest, en 1938.

Les spectacles du Théâtre National de Jassy en 1904—1905 ont eu le mérite de révéler la valeur critique et militante de la pièce. Comme en Russie, à la veille et durant la révolution de 1905, le drame de Gorki a eu chez nous le retentissement d'un appel à la lutte pour la liberté. Au cours du spectacle du 11/24 février 1905, un groupe de jeunes gens du « Cercle d'études sociales » a diffusé des proclamations de sympathie et d'adhésion à la lutte du prolétariat de Russie, à la révolution russe, tout en protestant contre « les massacres et les iniquités au moyen desquels le tsarisme, voué à sa perte, cherche à prolonger son agonie ». C'est sur cette même ligne que s'inscrivent les commentaires de la presse progressiste du temps, qui fait valoir la prépondérance du message humaniste de la pièce. C'est ainsi que dans la revue « Arta » (l'art) de 1904, on peut lire sous la plume de D. Steuerman que « Maxime Gorki est, en fait, le plus optimiste des écrivains; il découvre jusqu'au fond des asiles de nuit l'étincelle d'un sentiment, une trace de sagesse; il profite de ses sombres personnages pour diffuser de la lumière... Voilà pourquoi le drame de Gorki est une œuvre hautement humanitaire... »

Reprenant cette idée, G. G. Nădejde ajoutait dans la « Gazeta Moldovei » du 5 avril 1904: « pour nous, le drame est d'une signification capitale... il est proche de notre manière de sentir et de penser... »

En 1915 et en 1931, donc, c'est surtout d'esprit novateur et de valeur artistique qu'il était question au sujet des spectacles mis en scène par Paul Gusti. A ce propos, G. M. Zamfirescu publiait en 1931 d'intéressantes considérations, « ... c'est une faute — affirmait-il sur un ton polémique — que de dire que la pièce *les Bas-fonds* n'est pas du théâtre, parce qu'elle n'a pas d'action. Elle a quelque chose de plus: deux plans d'action. Là, durant les quatre actes de son déroulement, chaque individu vit intensément, intégralement son propre drame, tout en vivant en même temps que les autres, un drame collectif. Rares sont les dramaturges qui ont réussi à obtenir une pareille intensité dramatique théâtrale... » Des éloges sont allés à Paul Gusti pour sa mise en scène et à certains des interprètes. (En 1915, Constantin

Radovici dans le rôle de l'Acteur, Petru Sturza dans Luca, G. Storin dans Vachka Pepel, Agepsina Macri-Eftimiu dans Natacha; en 1931, Nicolae Bălţăţeanu — Pepel, Ion Finteşteanu — le Baron, George Calboreanu — Luca, G. Ciprian — l'Acteur. Pour Liviu Rebreanu, les représentations ont été « un événement artistique », et Victor Eftimiu écrivait: « *Les Bas-fonds* ont constitué une fête artistique »; puis, en 1931: « le spectacle est un triomphe pour notre première scène en général et pour Monsieur Paul Gusti en particulier ».

Cette fois non plus, ni le message humaniste de la pièce ni l'acuité de sa critique ne sont passés inaperçus: « Le problème du mal et des malheurs humains s'est présenté aux yeux de Gorki comme la conséquence immédiate et fatale du régime social injuste » — était-il écrit dans « Viaţa Românească » (la Vie Roumaine), revue de nuance radicale-démocratique.

Présenté en 1938/1939 par la Compagnie Bulandra-Maximilian-Storin, le spectacle s'est avéré très intéressant sur le plan idéologique et politique. Dans les conditions historiques difficiles que traversait la Roumanie, le message humaniste et militant de la pièce de Gorki ne pouvait être accepté par les autorités bourgeoises de l'époque. C'est ce qui explique pourquoi le drame était joué par une compagnie particulière — qui d'ailleurs avait toujours manifesté de l'intérêt pour la dramaturgie russe — et non pas sur la scène d'un théâtre national, un théâtre d'Etat. Mais bien que le message révolutionnaire en fût estompé — ce que Mihaïl Sebastian a montré et expliqué — le niveau artistique des interprètes (G. Storin — Satine et Tony Bulandra — le Baron) restait élevé.

La « première » du 30 janvier 1960 sur la scène du Théâtre Municipal de Bucarest nous a offert pour la première fois la pièce de Gorki, dans une mise en scène de Liviu Ciuleï. Ce que le spectacle faisait valoir, c'était, plus que tout, la résonance sociale de la pièce, en transportant « les pensionnaires de l'asile de nuit — comme l'écrivait Vicu Mîndra — dans une zone proche de l'expérience sociale du public actuel, qui garde encore le souvenir de ces sombres années ». La presse n'a pas manqué de souligner, comme une réussite, le caractère moderne de la vision du metteur en scène et du jeu des acteurs, de nature à rendre plus expressive encore « cette flamme unique de l'amour du prochain que tout héros gorkien ne perd jamais », comme le disait Eugen Barbu. « Le rapprochement entre le drame de Gorki et la sensibilité de notre spectateur — ajoutait Margareta Bărbuţă — a été réalisé par Ciuleï par la simplicité et le naturel de l'aspect des personnages, qui se présentent presque non grimés, les acteurs composant leur rôle à l'aide de leur mimique et de leur jeu, sans additions extérieures. »

Quant à la reprise actuelle du Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra, elle présente le drame de Gorki comme un drame philosophique, comme une dispute sur le thème éternel de la destinée, de la vie et de la mort, de l'humain et de l'inhumain. Soutenue par l'intelligente et originale scénographie de H. Stürmer, la mise en scène de Liviu Ciuleï a mis au premier plan le substratum idéologique et philosophique du drame. En estompant les accents mélodramatiques de l'action, et en ayant recours à une vision réaliste, au détail réaliste, Ciuleï a réalisé « dans notre art théâtral le miracle de redonner une actualité troublante aux problèmes d'un monde révolu et déclassé, dans une plaidoirie humaniste exemplaire » comme l'observe très justement le critique Valentin Silvestru. L'expérience de Liviu Ciuleï s'est soldée par un incontestable succès, en nous offrant une vision nouvelle de la pièce, que Valentin Silvestru a excellemment saisie: « Le spectacle plein de vie — écrit-il — est conçu comme une symphonie, en une organisation scénique admirable, et suivant un rythme où alternent habilement les moments d'accalmie et ceux d'explosion, l'allegro vivace et l'adagio méditatif, le scherzo joyeux et l'andante plaintif... Dans cette manière symphonique et non plus rhapsodique, de traiter la pièce; dans cette conception réaliste-métaphorique de l'univers gorkien, autre que les précédentes, romantiques et symbolistes; enfin, dans la description cruelle de l'existence à l'intérieur et hors de l'asile, caractérisée cette fois non plus par la rêverie libre et par de nobles aphorismes sur la condition humaine, mais par le fourmillement des passions, des terreurs, des espoirs, sous le spectre noir de l'échec, apparaissent nettement et en une impressionnante harmonisation les grands thèmes du drame... »

Les Bas-fonds, représenté à nouveau sur la scène roumaine, rajeuni par une vision contemporaine d'une grande profondeur artistique, restera probablement longtemps au répertoire.

TATIANA NICOLESCU

CARNET CINÉMATOGRAPHIQUE

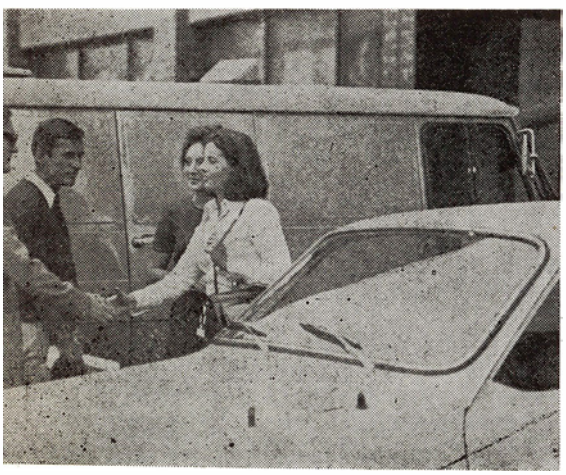
HYPÉRION

Hypérion — l'étoile qui annonce la venue du soir, l'astre, pour les terriens, le plus lumineux après le soleil et la lune — a inspiré à Mihaï Eminescu, le dernier grand romantique européen, un poème qui demeure depuis lors le chef-d'œuvre de la littérature roumaine. L'irréalisable rêve d'amour d'une terrienne pour le solitaire Hypérion fait l'objet, pour le poète, d'une complexe méditation philosophique qui s'achève sur les célèbres vers: « La chance règle vos destins/ Dans votre bref espace;/ Je reste seul, au monde mien,/ Immortel et de glace ».

L'écrivain Mihnea Gheorghiu qui s'est, à maintes reprises, laissé attirer par des motifs ou des idées mythologiques, partant de l'Hypérion éminescien a proposé à l'écran une nouvelle version considérée par le prisme de l'homme moderne dont la vie quotidienne s'entrecroise à chaque pas avec la science. Mircea Veroïu (metteur en scène faisant partie de la jeune génération, mais dont la personnalité artistique s'est dès le début affirmée avec *l'Eau comme un buffle noir* et *les Noces de pierre*) s'est associé à cette idée en signant la mise en scène du film *Hypérion*.

Le canevas revêt les apparences, mais seulement les apparences, de la simplicité. Une femme ayant dépassé l'âge de la première jeunesse, mais que son charme, sa féminité, sa coquetterie rendent très attrayante traverse une dépression nerveuse. Arrivée à mi-chemin de sa vie, elle est tourmentée par des interrogations nées de son passé — un mariage malheureux, un enfant perdu — et de sa solitude présente. Nonobstant sa profession scientifique et même l'affection désintéressée d'un de ses collègues, savant lui aussi, elle n'arrive pas à s'équilibrer. Dans cet état quelque peu confus, oscillant entre des espérances indéfinies et des déceptions profondément vécues, elle se propose, avec une lucidité acquise par son activité quotidienne, de dresser un bilan de sa vie jusqu'à ce jour, espérant découvrir ce qui pourrait l'aider à prendre un nouveau départ. Par hasard, elle aperçoit — ou, peut-être lui semble-t-il seulement apercevoir — sur le petit écran, à des heures où il n'y avait pas de transmissions, l'image et l'appel indistinct d'un groupe de savants géologues perdus quelque part, dans un espace indéfini. C'est là qu'intervient l'ambigu de la situation: après avoir débuté dans le périmètre de l'ordinaire, le film glisse peu à peu dans un monde fantastique. Ou, peut-être, de science-fiction, c'est-à-dire un monde possible, voire réel dans un temps futur. Quelques arguments concrets — cette expédition avait vraiment existé une trentaine d'années plus tôt et avait ensuite disparu; la mère et un collègue, vieux

Là, sur la terre et non pas en rêve



Quelque part dans un espace indéfini

aujourd'hui, d'un des savants disparus vivent encore et plaident en faveur de l'authenticité de la vision. D'autres indices cependant concourent à faire croire qu'il s'agit plutôt des obsessions de l'héroïne, du reflet de son aspiration à un impossible amour, à un autre astral Hypérion. La curiosité de l'homme de science qu'est l'héroïne justifie pleinement son attraction pour le déchiffrement de cet inconnu dont elle n'a qu'une faible intuition. L'espace d'un instant, elle se laisse même tenter par cette expérience possible: la science, avec les moyens dont elle dispose aujourd'hui, pourra-t-elle ramener à la vie les savants perdus dans l'espace? Finalement, la lucidité a gain de cause. L'impossibilité de comprimer le temps sans payer le tribut du vieillissement la fait renoncer au jeu de son imagination et abandonner dans son monde cet Hypérion possible, « immortel et froid » A l'instar de toute grande révélation, souvent l'amour — et le film le suggère discrètement — se trouve plus près qu'on ne le croirait. Pour notre héroïne, l'amour est là, sur terre, et non pas dans le rêve, dans l'imagination.

La « mise » du film est, certes, complexe. D'abord, les personnages se meuvent dans un plan bien défini. Leur existence est en tous points celle d'hommes de science passionnés de leur travail, tourmentés, chacun à sa manière, par les conflits de leur vie intime et se laissant parfois puérilement emporter par la nostalgie de la jeunesse. Mais, par le truchement de l'imagination, ce monde se trouve brusquement projeté sur la fantastique toile de fond née des visions ou seulement des obsessions de l'un d'entre eux. Chaque geste, chaque coup de sonnette, chaque porte qui s'ouvre, chaque tintement de verre et — surtout — le familier petit écran acquièrent ainsi une charge de mystère, suscitant une étrange inquiétude, le pressentiment d'une extraordinaire révélation. La qualité du film réside, il me semble, justement dans le fait qu'il ne se propose pas d'élucider cet imbroglio, laissant plus d'une fois aux silences, aux suggestions la tâche de découvrir la clé de l'énigme. L'élégance, le sens de la mesure avec lesquels Mircea Veroïu navigue entre ces deux pôles réel-irréel — ont une résultante inattendue et notamment celle de mettre en lumière les ressorts psychologiques d'un personnage engagé dans la grande aventure de la recherche et de la découverte de soi-même.

La photographie, signée Ghibu, reprend, en demi-teintes et clairs-obscurs, ce mystère, aidé en cela également par les décors de l'architecte Nicolae Drăgan qui, de son côté, crée un contrepoint de bon goût entre les deux aspects du récit. Les acteurs Adela Mărculescu, Emmerich Schäffer — l'homme de science, et George Motoï — le lointain Hypérion, choisis parmi les favoris du public roumain, entrent eux aussi, avec un talent raffiné, dans ce jeu des mystères dans lequel l'audace et la fantaisie se renvoient la réplique.

ADINA DARIAN

ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS

En présence de personnalités marquantes de la culture et de l'art français, l'Académie des Beaux-Arts de Paris a commémoré la mort, survenue il y a vingt ans, de Georges Enesco. La radio, la télévision et tout particulièrement la presse ont souligné l'événement; « Le Figaro » et « Le Quotidien de Paris » ont publié divers articles en marge de la réunion de gala. La communication présentée par le musicologue roumain Viorel Cosma, sous le titre de « Georges Enesco, un musicien roumain génial et ses liens avec la France », a été tout particulièrement appréciée.

Le jury spécial de la ville de Valladolid a proclamé comme étant la meilleure représentation d'une troupe étrangère au cours de la dernière saison théâtrale, le spectacle du Théâtre « Ţăndărică » de Bucarest (théâtre de poupées et de marionnettes) qui a permis aux spectateurs espagnols de voir *les Trois femmes de Don Cristobal* de Valentin Silvestru, dans la mise en scène de Margareta Niculescu.

L'art plastique — une composante de la culture socialiste, tel a été le thème — illustré par toute une série de films documentaires — d'un symposium organisé à Bucarest et dans le cadre duquel des critiques et des plasticiens roumains ont exprimé leurs points de vue.

Le Paysage dans la gravure roumaine contemporaine, c'est le titre d'une exposition ouverte à Sibiu, au Musée Brukenthal, et qui a réuni les œuvres de trente graphistes.

Expositions personnelles à Bucarest: MIHAĬ ADAMIU, CĂLIN ALUPI, DAN BĂJENARU, CORNELIU BRĂESCU, HENRI H. CATARGI, CONSTANTIN DIPŞE, VIOREL MĂRGINEAN, GEORGE PAUL MIHAĬL, SILVIU ORAVIŢAN-CREŢU, MAGDALENA RĂDULESCU, LOLA SCHMIERER ROTH, VICTOR TIMOFTE (peinture); JÁNOS BENCSIK, TEODOR BOGOĬ', CIK DAMADIAN, SIMONA POP (arts graphiques); MIHAĬL LAURENŢIU (sculpture); VIORICA PRODANOV (art décoratif); ELENA FORŢU (scénographie).

Dans le cadre de l'Année européenne du patrimoine architectural, marquée en Roumanie par de nombreuses manifestations, la Direction générale des Postes et Télécommunications a émis une série philatélique, représentant Trajan, la Colonne trajane, Décébale, le monument d'Adamclisi, les ruines du camp retranché et du pont de Drobeta. Les feuillets de cette série représentant la Citadelle de Grădiştea et la statue de la Louve allaitant Romulus et Rémus.

LA COLLECTION ION JALEA (CONSTANTZA)

Dans un des coins les plus enchanteurs de la ville de Constantza, tout près du rivage de la mer, se trouve une maison qui, d'emblée, retient l'attention de l'amateur d'architecture typique, par la sobre harmonie des lignes et la présence du « cerdac », cette espèce de véranda si caractéristique des anciens manoirs roumains. Dans une ambiance toute d'intimité et de recueillement propice à la contemplation artistique, cet édifice, qui a ouvert ses portes au grand public en août 1968, héberge la collection de sculpture de Ion Jalea, Don fait par l'artiste en 1960, les 108 œuvres constituent un trésor culturel remarquable et pour la ville de Constantza un nouveau motif d'orgueil allant de pair avec son musée d'archéologie et la reconstitution de la magnifique mosaïque qu'on peut admirer non loin de l'antique port de Tomi. La collection du Maître, le plus éloquent témoignage d'une force morale invaincue, offre la possibilité de connaître de près toutes les étapes parcourues par l'un des plus représentatifs parmi les sculpteurs roumains et dont la réputation s'étend au-delà des frontières de son pays, grâce aux nombreuses expositions organisées à l'étranger. Qu'il suffise de rappeler celles de Paris, Bruxelles, La Haye, Stockholm, Barcelone (en 1932, où il obtint un Prix international), New York, Berlin, Pékin, Moscou, Athènes, Venise, Tokyo, Anvers, Leningrad, ou encore les ouvrages érigés sur le territoire de l'Etat français (tel le Monument de Dieuse, à la mémoire des soldats roumains anciens prisonniers en Allemagne, dans la région de la Sarre) ou en Autriche (comme le Monument aux soldats roumains tombés au champ d'honneur en 1916—1918, érigé à Vienne).

« Je tente de créer le monumental par le truchement d'une technique ferme, solide, essentielle », affirmait l'artiste en 1926. « Clarté indubitable, engendrée peut-être par la souffrance — car la souffrance qui ne tue pas, fortifie ». Ces phrases laconiques témoignent de tout un credo, le credo d'un homme qui a vécu un drame réel, accablant et l'a supporté avec sagesse et stoïcisme, avec la noble dignité d'un artiste pour lequel l'effort de venir à bout de la matière inerte et réfractaire — de

ION JALEA: Hercule terrassant le Centaure

lui insuffler la chaleur de la vie, l'élan enthousiaste ou encore la suavité des sentiments humains — est inspiré par la même générosité et la même abnégation que l'acte d'héroïsme du soldat sur le champ de bataille. Métaphore à laquelle la vérité de circonstances douloureuses, et qui pour un caractère moins trempé pouvait être fatale, confère une signification révélatrice: parti pour le front pendant la première guerre mondiale, Ion Jalea y est blessé et, à la suite d'une intervention chirurgicale, perd son bras gauche, ce qui ne l'empêche pas de participer, en janvier 1918, à l'exposition des artistes mobilisés à Jassy. C'était là un premier et éclatant acte de bravoure de l'artiste-soldat.

Désormais, au cours d'une carrière aussi longue que riche — et qui, nonobstant l'âge vénérable du sculpteur, semble n'être pourtant pas close — chacune de ses créations en marbre, en pierre ou en bronze allait signifier une nouvelle victoire remportée par un talent vigoureux armé d'une volonté de fer.

Aujourd'hui encore, au terme de soixante ans de rigoureuse discipline et de travail acharné, tout aussi présent dans l'actualité, il continue, avec une admirable persévérance, à se dédier aux préoccupations de toute une vie, dans son atelier bucarestois de la rue Pangrati où il vous accueille avec sa svelte silhouette, avec ce regard pénétrant qui, derrière les verres de ses lunettes, vous scrute, bienveillant, et avec un sourire vaguement ironique, toujours prêt à prodiguer ses conseils, à faire part des fruits de son expérience aux jeunes artistes venus le consulter; et tout cela en remplissant scrupuleusement toutes ses obligations d'académicien. Avec un calme souverain, sûr de soi, Ion Jalea s'est entendu dès 1946 — alors qu'il était directeur des arts au ministère de ressort — à organiser son activité publique en plein accord avec le travail d'atelier. Devenus son propre style de vie, l'équilibre et l'ordre sont entrés dans son existence quotidienne comme dans son activité artistique et il a démontré de la sorte que la foi en l'humanité, en l'art, en l'effort créateur, confère une force que rien ne saurait vaincre.

Elève de Dimitrie Paciurea, l'un des coryphées de la sculpture roumaine, avec lequel il étudie à l'école des Beaux-Arts de Bucarest, depuis l'année où il termine son apprentissage artistique jusqu'en 1915, Ion Jalea publie dans « Vremea » (Le Temps) un dessin intitulé *le Prolétaire* et sculpte *Caïn*, *Paysans*, *Etude de nu*, *Brise-pierre*, *la Chute des anges* et fait preuve, dès

ION JALEA: Autoportrait

les premiers ouvrages, d'un évident souci de composition, associée à des motifs légendaires aussi bien qu'à maints éléments sociaux ou psychologiques. En 1914 il expose dans le cadre du groupement « La Jeunesse artistique » et, en mai 1915, présente sa première exposition personnelle, après quoi, à l'instar de tant d'autres de ses collèques peintres, il part dans le dessein de se perfectionner pour Paris, la Ville-Lumière vers laquelle se tournaient les aspirations des jeunes, comme vers La Mecque des artistes. Dans la capitale de la France, il suit les cours de l'Académie Julian et a l'occasion de se familiariser avec l'art de Bourdelle et de Rodin qui, de son propre aveu, exerce une influence déterminante sur le jeune sculpteur roumain, pour la création duquel il constitue un idéal et un stimulant. Plus tard, au cours d'un second voyage d'études en France, entrepris après la première guerre mondiale, il travaille de 1919 à 1922, dans l'atelier de Bourdelle.

C'est de cette période que date, entre autres, le Monument aux soldats français tombés au champ d'honneur en Roumanie, inauguré en octobre 1922 au Jardin du Cişmigiu à Bucarest.

Au fil des années suivantes les œuvres *Archer au repos*, *Hercule terrassant le Centaure* ainsi que d'autres que nous pouvons admirer dans la collection Ion Jalea, s'imposent par leur construction et leur vigueur, de même que ses bustes se dis-

tinguent par le caractère expressif et la pénétration psychologique, auxquels s'ajoutent la grâce du modelé, dans celui de Mioara, et la fermeté des traits dans celui d'Alla, les filles du maître, chacun présentant une autre facette de son univers.

Le buste du sculpteur par lui-même en plâtre patiné, daté 1935, qui se trouve dans la première salle de la collection est particulièrement représentatif par la construction rigoureuse et le dessin énergique, d'une grande plasticité, caractéristique, que nous retrouvons dans un autre buste, dans la concentration de la ride d'entre les sourcils, bien que les formes soient là plus estompées, moins catégoriques, alors que la figure de visionnaire du peintre Rosenthal porte inscrite, dans la solennité de l'expression, la signification d'un tragique destin.

L'Archer, ouvrage auquel le maître tient peut-être le plus, constitue une synthèse de ses hautes qualités en matière de composition: force, suggestivité, équilibre et grandeur.

Puisque nous passons en revue les événements marquants de la carrière de Ion Jalea, il nous faut citer *Hercule terrassant le Centaure*, monument qui veillait à l'entrée du Salon Officiel de jadis, bien connu par des générations entières de plasticiens.

En ce qui concerne les femmes dans la sculpture de Jalea — qu'il s'agisse de têtes, de nus, de la figure de paysanne ou de *la Femme à la harpe* — elles respirent toutes un lyrisme calme et une sérénité que ne troublent nullement les formes lourdes, plantureuses.

En 1939 l'artiste décore de ses compositions *L'Histoire de la nation* et *Roumanie*, le pavillon de notre pays à l'Exposition Internationale de New York. Deux ans plus tard, il se voit attribuer le Prix National de sculpture. Après la seconde guerre mondiale, la reconnaissance officielle et les récompenses nationales suivent une ligne ascendante, et viennent couronner les mérites d'une vie consacrée, avec un dévouement exemplaire, à l'art: membre correspondant de l'Académie en 1948, maître émérite ès arts en 1956, président de l'Union des Plasticiens en 1957 — pour, en 1958, culminer par le titre d'Artiste du Peuple qui lui est décerné à l'occasion de la rétrospective organisée à la salle Dalles de Bucarest.

Animé d'une force de travail et d'une ardeur que les années n'ont nullement affaiblies, il participe aux expositions annuelles, biennales aussi bien qu'à celles destinées à porter le message de l'art roumain à l'étranger. L'œuvre de Ion Jalea constitue le plus frappant témoignage d'une volonté invaincue et d'une raison souveraine qui, aguerries par la souffrance, ont réussi à triompher des dramatiques épreuves de la guerre, lui ont permis d'accéder à un échelon élevé de la maëstria artistique. Faisant preuve, en une égale mesure, de sobriété dans sa vie comme dans le domaine de l'art, Ion Jalea-l'homme s'identifie à son œuvre vaste, complexe, inspirée des sentiments humanistes les plus ardents, qui ne laissent pas de lui conférer authenticité et grandeur.

MATILDA ULMU

HENRI H. CATARGI — INCURSION DANS UN ATELIER

En organisant l'exposition « Henri H. Catargi — Incursion dans un atelier », la *Galeria Nouă* (Nouvelle Galerie) de Bucarest prouve qu'elle est non seulement une galerie-pilote, mais aussi qu'elle s'intéresse profondément à la mise en lumière de richesses nombreuses et parfois surprenantes: celles qu'une analyse systématique recèle dans l'œuvre des « maîtres ». Car Henri H. Catargi est du nombre.

Les organisateurs de l'exposition se sont proposé de faire connaître, de pair avec l'évolution de son activité créatrice, les méthodes de travail d'un artiste, ce qui ressort de l'exposition publique de certaines phases intermédiaires, ordinairement considérées comme préparatoires et destinées au laboratoire intime. Ils se sont efforcés de révéler au grand public une face — complètement ou quasi inconnue — de l'artiste concerné: le Catargi « fauve », celui que mettent en évidence les compositions aux pêcheuses et aux animaux marins ou l'admirable paysage au sentier rose serpentant parmi les arbres verdoyants, et aussi ce Catargi « abstrait » que nous proposent ses études chromatiques sur une fenêtre à draperies.

Les spectateurs de l'« Incursion dans un atelier » ont pu, comme au cours de la projection d'un film, suivre « le détail même des moments de l'action mentale, l'intuition d'une forme ou d'une idée (...) et les surprises, l'infini de l'attente et l'aube d'une vérité » (Paul Valéry). Analysée de cette manière, sous le rapport de sa cons-

titution, l'*œuvre* apparaît comme le fruit d'un long labeur, d'une suite de confrontations et de retouches portant sur des « moments » fixés d'un premier jet, sur le motif. Effet inattendu, l'œuvre se multiplie, revêtant différentes hypostases; car chaque variante, chaque « méditation » de ces croquis pris sur le vif peut acquérir un statut autonome, d'œuvre indépendante, en tous points comparable à celle que l'artiste estimait constituer le « stade final ».

Des salles où se déroulaient les ramifications de ce laboratoire de création, véritablement exemplaire est celle que l'on aurait pu intituler « la genèse d'une composition » et qui présente, par séquences, la réalisation d'une composition aux pêcheuses et aux animaux marins. On y trouve aussi bien les ébauches — esquisses au crayon ou aquarelles — annonçant la future composition, que les diverses variantes exécutées à l'huile. Nous pourrions affirmer que chaque dessin inclut dans son noyau l'« œuvre », depuis l'articulation des éléments et la disposition de l'ombre et de la lumière jusqu'aux plus subtiles indications de couleur. Chacun de ces croquis d'après nature, où les rapports existant entre les couleurs comme entre les formes peuvent bel et bien être considérés comme définis, marque non seulement une étape sur la voie conduisant à l'œuvre accomplie, mais aussi une nouvelle formule de composition, une autre œuvre possible. Et chacune des variantes à l'huile — objet d'une étude approfondie et d'une élaboration de longue haleine *à l'atelier* résultant de la réflexion (« la règle qui corrige l'émotion ») — s'avère aussi logique et nécessaire que celle désignée par l'auteur comme « la dernière ».

L'œuvre ainsi explorée, sous le rapport de la « création », de la genèse, des motifs parfois obsessionnels dans leurs avatars insoupçonnés, nous met en présence d'un « Kunstwollen » très rigoureux, conservant néanmoins toute la fraîcheur de l'ébauche, cet inaltérable naturel du « geste » (celui par lequel la pêcheuse ouvre le poisson) que seul un observateur comme Catargi, épris du réel, était capable de rendre. Mais cette analyse nous dévoile en même temps un Catargi moins familier à la critique et au public, autre que le peintre grave, pondéré, équilibré, que nous croyions connaître: un Catargi des élans, des expansions chromatiques. Ainsi ont été mises au jour les grandes ressources d'un atelier d'art, celles de la personnalité de cet artiste complexe, de ce classique moderne qu'est Henri H. Catargi.

OLGA BUŞNEAG

HENRI H. CATARGI: Composition

ION SĂLIŞTEANU À L'HEURE DE SA PARFAITE RÉALISATION

Aux yeux de tous, Ion Săliştеanu, artiste connu, apprécié, lauréat des prix les plus importants pour sa profession (ceux de l'Union des Artistes Plasticiens, de l'Académie et du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes), vice-président de l'Union précitée, passait, jusqu'à sa récente exposition, salles Dalles de Bucarest, pour un artiste accompli. Quant à moi, pourtant, une imperceptible réserve, difficilement justifiée, nuançait mon jugement à son égard. J'y étais peut-être poussé par la sensation d'un décalage entre l'image publique de l'artiste et celle du peintre; par la sensation aussi d'une retenue que s'imposait l'artiste au nom de la rigueur sous laquelle il entendait placer son œuvre.

En me dirigeant vers la dernière exposition de Săliştеanu, j'essayais de me remémorer les étapes parcourues par l'artiste au cours des vingt années qui le séparent de sa sortie de l'Institut des Arts plastiques. C'est ainsi que je me suis souvenu des œuvres des premières années, dans lesquelles l'obsession de la réalité, confrontée au besoin, encore imprécis, d'affirmer une note personnelle, conduisait à une peinture aux volumes accusés, avec une légère tendance à la géométrie et dominée par la tonalité grave, ferreuse, des couleurs parcimonieusement distribuées. Une deuxième étape — celle du laboratoire d'où allait jaillir, quelques années plus tard, la véritable peinture de Săliştеanu — consistait en la recréation d'une réalité imaginaire, issue cependant du fait que l'artiste se rapprochait de l'histoire de son pays, de la terre sur laquelle les hommes travaillent et qu'il regardait de l'œil de l'archéologue ou du géologue lequel, pour expliquer le présent, plonge profondément dans le passé. Ce sont l'histoire de son peuple et « l'histoire » de la nature de son pays qui ont donné naissance à ces toiles donnant l'impression de failles dans lesquelles les couches superposées se conditionneraient les unes les autres et dans lesquelles un accident entraînerait des modifications de la structure tout entière. Conception menant tout naturellement à la tendance au symbole. En fait foi une toile datant de 1964: *Les Voix de la Terre* — où se dresse un arbre dessiné et cerné à la fois par des mouvements tectoniques auxquels ce symbole des voix venues des profondeurs échappe pour s'élever à la surface. La tendance déjà ancienne à rendre la géométrie des choses afin d'accuser les parties composantes du tableau menait à transformer celui-ci en une espèce de rayon de miel, plus ou moins riche en espaces intérieurs distincts, où chaque élément vivait séparément tout en s'intégrant à l'harmonie générale. Si l'image de l'ensemble était toujours sévère, chacune de ces « alvéoles » démontrait une liberté insoupçonnée, une vibration intérieure et un besoin impétueux de couleurs qui se reflétaient sur le tout.

Avec, en moi, ces souvenirs importants, j'ai cru assister, au moment où je pénétrais dans les salles Dalles, à un impossible phénomène: c'était comme si l'un de ces anciens tableaux avait explosé, et comme si chaque fragment, acquérant son indépendance, avait pris des proportions gigantesques et une lumière propre vibrant avec une troublante intensité. L'un était l'eau; l'autre, la terre; un troisième, le ciel ou l'air. Chacun vivant en soi, en relation directe avec ce qu'il signifiait, soumis à

ION SALIŞTEANU: La bonne intention

la seule volonté du peintre de mettre en évidence tel ou tel caractère. Cette explosion des œuvres anciennes est en réalité celle de l'exultation de l'artiste, heureux d'avoir trouvé l'élément qui confère la vie et l'éternité à la peinture: la découverte de soi-même. L'œil contemple en profondeur et en étendue, la main court en toute liberté sur la toile, en inscrivant des touches de couleurs formées non seulement de pigments mais aussi de lumière et d'air. C'est pourquoi ces touches, véritables cris, ont la vibration de la flamme qui s'élève et la chaleur de l'haleine. Par un sentiment de probité, l'artiste a exposé, à côté de ses peintures récentes, somptueuses dans leur simplicité, plusieurs aquarelles et dessins plus anciens, témoignages du chemin parcouru. Même si le voisinage des tableaux récents les fait paraître plus modestes qu'ils ne le sont en réalité, leur présence est d'une utilité évidente. Dans chacun d'eux, nous devinons tout au moins un désir, une intention, sinon un geste timide, parent discret mais de bon augure, de la peinture actuelle de Ion Salişteanu.

Par sa communication directe, aussi longtemps qu'a duré l'exposition, avec le public auquel il demandait d'exprimer son opinion et dont il analysait les réactions, l'artiste a eu non seulement la confirmation de l'impression positive laissée par les œuvres exposées, mais, chose plus précieuse encore, celle du fait que ce n'est pas « l'image » que recherche en premier lieu le public, mais « l'idée » convaincante qui lui permet de reconstituer mentalement des images plus ou moins familières à ses yeux. Le geste magistral de se libérer de soi-même se superpose à celui de se trouver soi-même, un peintre nouveau naissant de sa propre peinture. Entre l'autorité souveraine et la chaleur humaine, entre la transcription quasi directe et la synthèse, entre le nom commun et le symbole, Ion Sălişteanu évolue avec la même sérénité, avec la même et évidente joie du geste d'art accompli, avec la même et discrète expression de véritables forces créatrices.

RADU IONESCU

ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS ○ ÉCHOS

○ « L'Atelier 35 » a exposé dans plusieurs salles de la Galerie « Orizont » de Bucarest, différents travaux de design, exécutés par les jeunes artistes GEZA ASZTALOS, IOSIF BARABAS, RADU DUMA, IRINA GEORGESCU, EUGEN HOLTIER, CONSTANTIN MARINESCU, IOANA NICOLESCU, EUGEN NICOLCEV, CRISTINA POPESCU.

○ *Le Design de Finlande* a été présenté dans la salle d'exposition du Théâtre National de Bucarest.

○ Des illustrations destinées à *la Divine Comédie* de Dante et à des œuvres de Gogol ainsi que diverses linogravures et zincogravures sur le thème des grandes aspirations humaines ont figuré dans l'exposition de l'artiste bucarestois TRAIAN ALEXANDRU, au Musée du Banat de la ville de Timişoara.

○ Réunissant plus de 70 œuvres appartenant à des musées et à d'importantes collections de l'U.R.S.S., l'exposition intitulée *Le Portrait russe et soviétique*, ouverte au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, a offert une image des étapes essentielles de l'évolution du genre, du XVIIIe siècle à nos jours.

○ Peintures et tapisseries signées C. D. STAHI, LASCĂR VOREL, AUREL BĂIEŞU, AURELIA GHIAŢĂ, ont été réunies dans l'exposition de *Valeurs d'art roumain*, présentée dans la section d'art du Musée départemental de Piatra-Neamţ.

○ A **Cluj-Napo**ca, la grande Galerie a abrité une exposition de tapisseries dues à ANA TAMAŞ de Tîrgu Mureş, et des ouvrages de peinture et d'art graphique de SORIN ILFOVEANU, de Piteşti. Dans une autre galerie de la ville, celle qui porte le nom de « Tribuna », le peintre SABIN BĂLAŞA de Bucarest a exposé ses œuvres.

○ Le premier camp de création des plasticiens amateurs du département du Maramureş a été organisé à Ocna Şugatag. A cette occasion, s'est constituée l'Association des artistes plasticiens amateurs du Maramureş, dont le président d'honneur est IOAN STAN PĂTRAŞ, le fameux peintre-artisan populaire de Săpînta, localité renommée pour son « Gai cimetière. » Ajoutons que les Éditions « Meridiane » de Bucarest ont publié, en plusieurs langues, un album qui, sous la signature de l'écrivain Simion Pop, présente ce coin des plus insolites du nord de la Roumanie.

○ Véritable histoire du *Portrait polonais* du XVIe au XXe siècle, une exposition comprenant plus d'une centaine de tableaux, a été organisée par le Musée National de Cracovie, avec l'appui d'autres musées de la R. P. Polonaise, au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

○ Une exposition comprenant plus de 1 000 gravures mexicaines a pu être admirée à Tîrgu Mureş dans les salles du Fonds Plastique.

○ Les artistes plasticiens chiliens, MERBA - MERCEDES BARANONA JUDITH OJEDA, aquarelliste — et LUSAN-LUIS SANCHEZ VENEGAS, peintre, ont exposé dans le hall de l'Université Populaire de Bucarest des œuvres réalisées pour la plupart au cours d'un itinéraire en Amérique latine.

○ Signalons, à la Galerie Eforie de Bucarest, *l'Exposition de scénographie contemporaine de la R. P. Polonaise*, qui a présenté de nombreuses maquettes de décors et des esquisses de costumes destinés par 19 artistes plasticiens polonais à différentes pièces de Shakespeare ainsi qu'à la dramaturgie polonaise.

○ Les fouilles effectuées dans le village de Streisîngeorgiu (département de Hunedoara), ont ajouté de nouvelles preuves à l'existence d'une société roumaine transylvaine, constituée en petites formations étatiques du type des « voïvodats » et des « cnezats » (principautés) dès les XIe et XIIe siècles.

○ Des *Broderies de Bucovine* ont figuré à l'exposition ouverte au Musée du travail du bois de Cîmpulung Moldovenesc. Les modèles présentés, dont certains ont plus de trois cents ans d'ancienneté ont offert une image de la richesse chromatique des broderies traditionnelles qui ornent les beaux costumes populaires et les objets de dot de cette partie nordique du pays.

CHRONIQUE DU DISQUE

En général, l'enregistrement sur disque constitue pour une œuvre musicale une sorte de certificat de valeur, valeur authentifiée au préalable par le concert public, par l'analyse, par la diffusion radiophonique et télévisée et par l'impression. Je dis en général, car si la *IVe Symphonie, opus 45*, du compositeur Doru Popovici, n'a pas brûlé les étapes de ce processus naturel de confirmation, elle les a comprimées, en échange, de façon spectaculaire. Ecrite en 1973 et interprétée en première audition la même année, à Timişoara, par la Philharmonie « Banatul » avec, au pupitre, Remus Georgescu, puis au terme de la même saison musicale 73—74, à Bucarest, par la Philharmonie « Georges Enesco », sous la baguette de Mircea Basarab, la partition a été gravée sur disque (ECE-01040) l'année suivante, avec le concours de l'orchestre symphonique et des chœurs de la Radiotélévision roumaine, dirigés par Emanuel Elenescu.

Au-delà de l'argument fondamental — à savoir: la valeur intrinsèque de cette musique —, quels sont les catalyseurs qui ont déterminé l'accélération aussi insolite d'un processus, habituellement, de longue durée? En premier lieu, la résonance particulière que suscite dans la conscience roumaine le sujet de l'ouvrage: la Symphonie porte en sous-titre l'inscription « In memoriam Nicolae Iorga » et est dédiée, en entier, à ce « Voltaire des Roumains » (l'expression appartient à George Călinescu) dont le compositeur — dans son propos imprimé sur la pochette du disque — brosse un portrait que je me permettrai de reproduire *in extenso:* « Nicolae Iorga m'apparaît comme le plus imposant (des encyclopédistes roumains), son œuvre s'identifiant à la spiritualité roumaine réduite à son essence. Nicolae Iorga demeure l'un des grands historiens du monde, un auteur inspiré de pièces de théâtre à caractère historique, un essayiste profond, un poète évocateur, un professeur qui a guidé des milliers d'élèves dont nous sommes aujourd'hui fiers et — last but not least — un authentique artiste-citoyen qui a lutté par tous les moyens pour la marche en avant de son pays dans la voie du progrès. Il convient également de relever son talent littéraire remarquable, associé à un style original, qui a fait sien celui des grands chroniqueurs Grigore Ureche, Miron Costin et Ion Neculce. Il a fait preuve d'une force de travail peu commune, léguant à la postérité quelque 25 000 articles et plus d'un millier de livres! Compte tenu de ses mérites extraordinaires, il a été élu membre d'honneur des universités les plus célèbres du monde. Il est mort ignoblement assassiné par ceux qui avaient vendu la Roumanie au fascisme, mouvement qu'il a abhorré du fond de son être. Son sacrifice, d'une grandeur émouvante, a acquis une valeur de symbole. »

L'hommage musical, passionné et plein de vénération, rendu à cette personnalité a fatalement fait vibrer la corde la plus sensible de l'âme des auditeurs: celle du patriotisme, de la dignité nationale. C'est en cela, je crois, que réside la seconde explication de la rapidité inaccoutumée avec laquelle l'ouvrage s'est imposé dans le contexte d'une production musicale extrêmement riche et diverse; le public qui remplissait à Bucarest la salle de l'Athénée Roumain lors de la première exécution de la partition de Doru Popovici, en a été impressionné d'une manière aussi profonde que durable.

J'écrivais alors, dans les pages de la revue « Contemporanul » (Le Contempo-

rain), au sujet de l'enthousiasme suscité par la *IVe Symphonie pour chœur et orchestre:* « Je pense ne pas faire erreur en affirmant que nous avons eu la révélation de la plus *perméable* des créations du compositeur. Une musique très directe, proche, simple et expressive — comme le sont les « doïnas » (complaintes, cantilènes), les ballades et les chants funèbres roumains; une musique, par-dessus toute chose, *belle* — dans l'acception la plus habituelle du terme; une musique adéquate à la figure de patriarche de Nicolae Iorga, telle que nous avons accoutumé de nous l'imaginer — nous autres qui avons vu le jour après sa tragique, son injuste disparition — et telle que Doru Popovici l'a évoquée dans son langage à la fois musical et poétique. Par ailleurs, la *IVe Symphonie* développe un trait inconnu du compositeur: son affinité, d'essence et d'apparence, avec l'une des grandes personnalités de notre siècle — Dmitri Chostakovitch. Ce n'est pas par hasard qu'elle s'est manifestée précisément là où Doru Popovici pénètre, à l'instar de l'auteur de la *Symphonie de Leningrad*, dans la même terrible zone des ténèbres — qui n'a pourtant pas réussi à avoir raison de la lumière de la pensée, de la vérité et du bien. »

Il y a longtemps déjà que la figure du grand érudit roumain préoccupe Doru Popovici; en guise de préambule et d'esquisse nécessaires à l'élaboration, extrêmement difficile, de la symphonie, le compositeur a tout d'abord écrit une suite de trois madrigaux, intitulée *Dialogue avec le temps.* La pièce qui ouvre ce cycle, *Nicolae Iorga devant la mort* (ample poème choral, échafaudé sur un texte propre), a également été intégrée dans le troisième mouvement de la *IVe Symphonie — Lento con espressione.* Après la première partie — *Lento* — à deux thèmes (une passacaille, transfiguration de la médiévale « danse des morts », et un nostalgique « Chant long » moldave), se fait jour une atmosphère méditative, troublée par des confrontations dramatiques, mais qui retrouve le calme originel; à la suite de la partie médiane — *Allegro* — aux accents grotesques représentant symboliquement les forces de la destruction, l'introduction du chœur *a cappella*, auquel se rallient en cours de route tous les compartiments de l'orchestre, provoque une profonde surprise. Le mouvement ultime s'achève par une éclatante apothéose où se condense, avec une force suprême, l'idée de l'immortalité du héros-martyr.

★

Le même disque (ECE-01040) comprend une œuvre plus ancienne du compositeur Ovidiu Varga. Le *Concerto pour orchestre*, écrit en 1957, a été présenté en première audition à Bucarest, en 1958, par l'orchestre symphonique de la Radiotélévision sous la baguette de Iosif Conta (interprétation que la firme « Electrecord » a d'ailleurs tenu à enregistrer) et imprimé en 1961 par les Editions Musicales près l'Union des Compositeurs. S'intégrant à la sphère esthétique et stylistique créée par Georges Enesco, la partition du compositeur Ovidiu Varga est le fruit de la conception, mûrement réfléchie, de la voie frayée par le plus grand des musiciens roumains. Dans la présentation du concerto, imprimée sur la pochette du disque, l'auteur confesse avoir opté, selon l'exemple d'Enesco, pour « la voie de la spécificité et de l'originalité nationales, avec toute la richesse et toute la diversité stylistiques qu'elle comporte ». Richesse et diversité qui, dans la partition d'Ovidiu Varga, se manifestent par la tendance à rendre essentielle la pensée modale, par la préoccupation d'actualiser les formes du baroque, par l'élaboration de timbres originaux, d'oppositions et de métamorphoses métrorythmiques, agogiques et dynamiques inédites.

Les trois parties traditionnelles du concerto sont écrites sous les formes polyphoniques du prélude, de la passacaille et de la fugue; par contre, la formation orchestrale se résume à deux compartiments instrumentaux: les cordes et la percussion.

Tout le matériel thématique du *Concerto* naît organiquement d'un thème polyphonique générateur, de onze mesures inégales — et qui apparaît au début même du premier mouvement. L'exposition en est confiée aux instruments de manière à mettre en évidence d'emblée sa physionomie double et antinomique: simultanément les cordes hautes entonnent une mélodie modale, à structure descendante, alors que les cordes graves exécutent, de pair avec la percussion, une mélodie de facture hétérophone, au rythme saccadé et au contour chromatique, plan. Si dans le Prélude *(Largo sostenuto)* le thème générateur fait voir, tel un Janus, ses deux visages, dans les 23 variations de la Passacaille *(Andante)*, seule est transposée — à la suite d'une transfiguration initiale raffinée — sa voix supérieure, afin que la Fugue *(Vivace)* à quatre voix, qui vient après, développe sa voix inférieure, elle aussi métamorphosée, et que la section finale ramène toute la gamme génératrice à son hypostase originelle.

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ

NOUVELLES DE L'ÉDITION

POÉSIE

FLORENŢA ALBU: *Ave, noemvrie* (Salut novembre). Éditions Cartea Românească. NINA CASSIAN: *O sută de poeme* (Cent poèmes). Éditions Eminescu. EMILIA CĂLDĂRARU: *La confluenţa sentimentelor* (A la confluence des sentiments). Éditions Dacia. LEONID DIMOV: *Litanii pentru Horea* (Litanies pour Horea). Éditions Dacia. VERONICA GALIS: *Somnul de prisos* (le Sommeil superflu). Éditions Cartea Românească. VIRGIL GHEORGHIU: *Sonete* (Sonnets). Éditions Albatros. GH. GRIGURCU: *Apologii* (Apologies). Éditions Dacia. ION IUGA: *Cămaşă patriei* (Chemise pour la patrie). Éditions Albatros. CEZAR IVĂNESCU: *Rod III* (Récolte III). Éditions Cartea Românească. ALEXANDRU JEBELEANU: *Peregrinările terestre* (Pérégrinations terrestres). Éditions Facla. FRANZ LIEBHARD: *Aurul înălţimilor* (l'Or des hauteurs). Traduit en roumain par Ion Horea. Préface et fiche bibliographique de Ion Maxim. Éditions Minerva. ION SOFIA MANOLESCU: *Între mine omul şi voi cartofii* (Entre moi, l'homme, et vous autres, pommes de terre). Éditions Cartea Românească. MIRCEA MICU: *Parodii de la « a » la « z »*. (Parodies de *a* à *z*). Éditions Dacia, NICOLAE MOCANU: *Alarhos*. Éditions Dacia. FLORIN MUGUR: *Roman*. Éditions Albatros. DAN MUTAŞCU: *Ţara ca meditaţie* (le Pays en tant que méditation). Éditions militaires. GELLU NAUM: *Descrierea turnului* (Description de la tour). Éditions Albatros. VIRGIL NISTOR: *Ispititoarea pasăre de foc* (le Séduisant oiseau de feu). Éditions Albatros. IOAN REU: *Iubeşte sincer iarba nedreaptă* (Aime avec sincérité l'herbe injuste). Éditions Dacia. NICHITA STĂNESCU: *Starea poezie* (l'État de poésie). Préface d'Aurel Martin. Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ». MIRCEA FLORIN ŞANDRU: *Luminile oraşului* (les Lumières de la ville). Éditions Eminescu. AUREL ŞOROBETEA: *Apărătorii* (les Défenseurs). Éditions Dacia. DORIN TUDORAN: *Cîntec de trecut Akheronul* (Chant pour passer l'Achéron). Éditions Cartea Românească. LUCIAN VALEA: *Vocile* (les Voix). Éditions Junimea. OCTAVIAN VOÎCU: *Viaţa pe rod* (la Vie en fruit). Éditions Junimea.

ROMANS

GEORGE BĂLĂIŢĂ: *Lumea în două zile* (le Monde en deux jours). Éditions Eminescu. ION BODUNESCU: *Piraţii în acţiune* (les Pirates en action). Éditions Scrisul românesc. ION BRAD: *Ultimul drum* (le Dernier chemin). Éditions Eminescu. MIHAÏ CARANFIL: *Focul, 324* (le Feu, 324). Éditions Eminescu. ROMULUS FABIAN: *Cei care au plecat* (Ceux qui sont partis). Éditions Cartea Românească. VALERIU GORUNESCU: *Păcatul fluviului* (le Péché du fleuve). Éditions Cartea Românească. LASLO KYRALY: *Lupii albaştri* (les Loups bleus). Traduit en roumain par Andreï Fischof. Préface de Augustin Buzura. Éditions Kriterion. CONSTANTIN NOVAC: *Separaţia bunurilor* (la Séparation de biens). Éditions Eminescu. CORNELIU RĂDULESCU: *Prin defileu* (A travers le défilé). Éditions Eminescu. VASILE SĂLĂJAN: *Săptămîni de dragoste* (Semaines d'amour). Éditions Dacia. AL. SIMION: *Blocul de marmură* (le Bloc de marbre). Éditions Eminescu. CORNELIU ŞTEFANACHE: *Miezul şi coaja* (la Mie et la croûte). Éditions Junimea.

NOUVELLES, RÉCITS, CONTES

RADU BĂDILĂ: *Soare aproximativ* (Soleil approximatif). Éditions Albatros. VALENTINA DIMA: *Stînca tarpeiană* (la Roche tarpéienne). Éditions Cartea Românească. LUCIAN DUMITRESCU: *Săptămînile mute* (les Semaines muettes). Éditions militaires. ION MARIN IOVESCU: *Soare cu dinţi* (Froid mordant). Éditions Cartea Românească. NORMAN MANEA: *Primele porţi* (les Premières portes). Éditions Albatros. IOAN SLAVICI: *Nuvele* (Nouvelles). Éditions Minerva. IONEL TEODOREANU: *Jucării pentru Lily* (Jouets pour Lily). Introduction et texte établi par Nicolae Ciobanu. Éditions Junimea.

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

GHEORGHE ACHIŢEI: *Artă şi speranţă* (Art et espoir). Éditions Albatros. PAUL ANGHEL: *Nouă arhivă sentimentală* (Nouvelle archive sentimentale). Éditions Eminescu. ION APETROAIE: *V. Voiculescu*. Éditions Minerva. T. BURADA: *Istoria teatrului în Moldova* (Histoire du théâtre en Moldavie). Édition et étude introductive de I. C. Chiţimia. Éditions Minerva. I. CONSTANTINESCU: *Moştenirea modernilor* (l'Héritage des modernes). Éditions Junimea. SERGIU PAVEL DAN: *Proza fantastică românească* (la Prose fantastique roumaine). Éditions Minerva. EUGEN DORCESCU: *Metafora poetică* (la Métaphore poétique). Éditions Cartea Românească. ALEXANDRU GEORGE: *În jurul lui E. Lovinescu* (Autour de E. Lovinescu). Éditions Cartea Românească. V. MÎNDRA: *Victor Ion Popa*. Éditions Albatros. VASILE NICOLESCU: *Starea lirică* (l'État lyrique). Éditions Eminescu. AL. PIRU: *Poezia românească contemporană 1950—1975. Generaţia vîrstnică* (la Poésie roumaine contemporaine 1950—1975. La génération âgée). Éditions Eminescu. MARIAN POPA: *Comicologia* (la Comicologie). Éditions Univers. ANDREI STRIHAN: *Contururi scenice* (Contours scéniques). Éditions Eminescu, coll. « Le Masque ». MANUELA TĂNĂSESCU: *Eseu despre etapele creaţiei* (Essai sur les étapes de la création). Éditions Cartea Românească. MIHAELA TONITZA-IORDACHE et GEORGE BANU: *Arta teatrului* (l'Art du théâtre). Éditions Encyclopédiques Roumaines. ILEANA VRANCEA: *Confruntări în critica deceniilor IV—VII*. E. Lovinescu şi posteritatea lui critică (Confrontations dans la critique des IVe—VIIe décennies. E. Lovinescu et sa postérité critique). Éditions Cartea Românească. A signaler également les anthologies: *Delavrancea*, parue sous les soins de Al. Săndulescu. Éditions Eminescu, coll. « Bibliothèque critique »; *C. Dobrogeanu-Gherea*, parue sous les soins et avec un avant-propos de Mircea Iorgulescu. Éditions Eminescu, coll. « Bibliothèque critique ».

LIVRES EN HONGROIS

ISTVAN ANGY: *Zene és esztétika* (la Musique et l'esthétique). Éditions Kriterion. JANOS APACZAI CSERE: *Magyar logikácska* (Petite logique hongroise). Éditions Kriterion. JOZSEF BANYAI: *Csillaghegy allat* (Au pied de la montagne aux étoiles). Éditions Kriterion. ELEK BENEDEK: *Ezüst mesekönyv* (le Livre argenté du conte de fées). Éditions Kriterion. ELEK BENEDEK: *Arany mesekönvy* (Le livre doré du conte de fées). Éditions Kriterion. ERIK MAJTENYI: *Nagy kenyér, kis egér* (le Pain et la petite souris) Éditions Kriterion. D. R. POPESCU: *Kiralyi vodaszat* Chasse royale). Traduit du roumain par Sandor Fodor. Éditions Kriterion. ATTILA SZABO: *Erdely magyar szótörténeti tár* (Dictionnaire du lexique hongrois). Éditions Kriterion.

NOS COLLABORATEURS

VIRGIL CÂNDEA (né en 1927 à Focşani). Docteur en philosophie (Bucarest), membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Spécialisé dans l'histoire des cultures de l'Europe du sud-est et du Proche-Orient. Citons parmi ses œuvres : *les Intellectuels de l'Europe du sud-est au XVIIe et XVIIIe siècles* (1970), *l'Humanisme roumain* (1970), *le Stolnic parmi ses contemporains* (1971 — biographie de l'humaniste roumain Constantin Cantacuzino), des éditions critiques concernant des auteurs roumains classiques (Udriste Năsturel, Dimitrie Cantemir, N. Bălcescu, Al. Odobescu), des traductions de la littérature universelle (Dante, A. Nikitine, Fr. Bacon, etc.), des essais et des articles sur l'histoire de la culture. Mentionnons également des recherches sur l'art melkite au Proche-Orient. Durant les années 1968—1971 il a donné des cours à l'Institut Universitaire de Hautes Études Internationales de Genève. Il est Secrétaire général de l'Association « Roumanie » et du Comité national roumain d'études sud-est européennes.

ALEXANDRU DUŢU (n. 1928). Docteur en philologie de l'Université de Bucarest, chercheur principal à l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » de Bucarest. A publié des études de littérature comparée et d'histoire des civilisations. Parmi ses volumes figurent *Coordonnées de la culture roumaine au XVIIIe s.* (1968), *les Livres de sagesse dans la culture roumaine* (1972), *Essai sur l'histoire des modèles humains* (1972), *Synthèse et originalité dans la culture roumaine* (1972), *l'Humanisme roumain* (1974).

PAUL CORNEA (n. 1924). Docteur en philologie, professeur à la Chaire d'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Bucarest. Au nombre des volumes publiés, citons : *Etudes de littérature roumaine* (1962), *De Alexandrescu à Eminescu* (1966), *Anton Pann* (monographie, 1964), *les Origines du romantisme roumain* (1972), *les Hommes au début du chemin* (1974).

ZOÉ DUMITRESCU-BUŞULENGA (n. 1920). Docteur en droit et en philologie de l'Université de Bucarest, professeur à la Chaire de littérature universelle et comparée de la même université, directeur scientifique de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » de Bucarest, membre correspondant de l'Académie de la R. S. de Roumanie. Au nombre des volumes publiës, citons : *Ion Creangă*, *Mihaï Eminescu* (monographies, 1963), *Les sœurs Brontë* (1966), *l'Humanisme et le dialogue des arts* (1971), *Valeurs et équivalences humanistes* (1973), *Sophocle* (1974), *la Renaissance* (1975).

GEORGETA HORODINCĂ (n. 1930), critique littéraire, essayiste. Etudes au sujet d'écrivains roumains (Mihaïl Sadoveanu, I. Agîrbiceanu, Duiliu Zamfirescu) et étrangers. Volumes publiés : *Jean-Paul Sartre* (monographie, 1964), *Structures libres* (1970), *D. Anghel — portrait en éventail* (1972).

OV. S. CROHMĂLNICEANU (n. 1929). Docteur en philologie, professeur à la Chaire d'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Bucarest. Volumes publiés : *Chroniques et articles* (1953), *Chroniques littéraires* 1954—1956 (1957), les monographies *Liviu Rebreanu* (1954), *Tudor Arghezi* (1960), *Lucian Blaga* (1963), *la Littérature roumaine de l'entre-deux-guerres* (t. I — 1967, t. II — 1974).

ANA MARIA POPESCU (n. 1926). Licenciée de la faculté de droit de Cluj et de la faculté de théâtralogie de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest. Chercheur scientifique à l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest. Auteur (en collaboration) des ouvrages : *Histoire du théâtre en Roumanie* (t. I — 1965, t. III — 1973), *la Culture socialiste en Roumanie* (1974), *Théâtre roumain contemporain* (1975). A publié de nombreuses études, ayant tout particulièrement trait au phénomène théâtral roumain contemporain dans les revues « Etu-

des et recherches d'histoire de l'art », « Revue roumaine d'histoire de l'art », « La Vie roumaine », « Le Contemporain », etc.

ANCA COSTA-FORU (n. 1928). Licenciée en philologie romane de l'Université « C. I. Parhon » de Bucarest. Chercheur scientifique principal au Musée de la littérature roumaine de Bucarest. Oeuvres publiées (en collaboration) : *Histoire du théâtre en Roumanie* (t. I — 1965, t. II — 1971, t. III — 1973) ; *Théâtre roumain contemporain* (1975). A collaboré aux revues de spécialité : « Etudes et recherches d'histoire de l'art », « Revue roumaine d'histoire de l'art », « Théâtre », « XXe siècle ».

RĂZVAN THEODORESCU (n. 1939). Licencié en histoire et archéologie, docteur en histoire de l'Université de Bucarest, vice-directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art près le Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement, membre de la Commission Centrale d'État du Patrimoine culturel national, membre suppléant du Comité International d'Histoire de l'Art (Paris). Citons parmi ses œuvres : *Sur la périodicité et sur quelques aspects de l'art des métaux sur le territoire de la Roumanie du IVe au XIVe siècles*, Bucarest, 1970 ; *Sur le plan tri-conique dans l'architecture du haut Moyen Age au sud-est européen*, Bucarest, 1973 ; *Byzance, Balkans, Occident à l'origine de la culture médiévale roumaine (du Xe au XIVe siècles)*, Bucarest, 1974; *Quelques remarques sur le rôle des villes et des monastères dans la civilisation valaque du XIVe siècle*, Athènes, 1972 ; *Échos byzantins et éléments balkaniques dans l'art du Bas Danube du Xe au XIIe siècles*, Budapest, 1972 ; *Byzance, Balkans, Occident dans la civilisation roumaine aux Xe — XIIe siècles*, Poitiers, 1972 ; *Art et société en Valachie au XIVe siècle*, Bucarest, 1973.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA (n. 1933). Musicologue, diplômé du Conservatoire de Cluj et du Conservatoire « Rimski-Korsakov » de Leningrad. Maître de conférences à la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Lauréat du Prix « Ciprian Porumbescu » de l'Académie de la R. S. de Roumanie, ainsi que du Prix de l'Union des Compositeurs. Au nombre des volumes qu'il a publiés, citons *l'Opéra Roumain* (t. I et II — 1962), *l'Œdipe d'Enesco* (1967) et *Chronique de la musicue roumaine* (t. I et II — 1972).

I. M. ŞTEFAN (né en 1922 à Bucarest). Licencié en lettres et philosophie. Recherches dans le domaine de l'histoire, de la science et de la technique roumaines. Il a collaboré à la rédaction du traité de science des sciences (scientisme). Auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels *Voyage dans l'Univers* (1953), *Notre voisine, la Lune* (1960), *la Science regarde vers l'avenir* (1960), *De l'histoire de la technique roumaine* (1968), *Pages de l'histoire des inventions et des découvertes roumaines; le Feu vivant* (1963), *Moments et figures de l'histoire de l'astronomie roumaine* (1968), Auteur également des romans et des récits de science-fiction *le Dernier blanc* (1962), *le Chant de Cibéna* (1962), *les Naufragés* (1973).

ION CANTACUZINO (1908—1975). Licencié de la Faculté de lettres et philosophie et docteur en médecine. Faculté de lettres et philosophie et docteur en médecine. Il a été chercheur principal à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, dirigeant le collectif d'Histoire de la Cinématographie. Il a publié plus de quatre-vingts ouvrages (articles, essais, volumes) de médecine, histoire et pathologie de l'art, critique et théorie cinématographique, critique littéraire. Auteur de pièces de théâtre et de nombreuses traductions du français, de l'allemand, anglais et italien. Citons parmi ses œuvres : *l'Usine de contes* (critique et théorie cinématographique); *Moments du passé du film roumain, René Clair; Contributions à l'Histoire de la Cinématographie en Roumanie.*

DAN HĂULICĂ (n. 1932), critique d'art et artiste. Etudes supérieures de philologie et d'histoire de l'art à Bucarest et à Jassy. Rédacteur en chef de la revue de littérature et d'art universel « XXe siècle ». A publié les volumes *Critique et culture* (1968), *Géographies spirituelles* (1973) ; il est, en outre, l'auteur du texte de l'album de Dan Er. Grigorescu dédié aux œuvres de C. Brancusi se trouvant en Roumanie, du texte de l'album de photos *Paris* de Ion Miclea, ainsi que de nombreux autres essais et études sur le phénomène artistique roumain et universel.

BARBU BREZIANU (n. 1909) est poète, traducteur, critique et historien d'art. A publié les recueils de poèmes *Nœud brûlé* (1928) et *Verrou enchanté* (1947) ainsi que plusieurs traductions dont celle de l'épopée nationale finlandaise *Kalevala*. Par ailleurs, Barbu Brezianu est l'auteur des monographies *Karl Storck* (1958), *Nicolae Grigorescu* (1959) et *Tonitza* (1967) et de l'étude *l'Œuvre de C. Brancusi en Roumanie* (1974).

Pour s'abonner
à la REVUE ROUMAINE
prière de s'adresser à

I L E X I M

Département export-import presse
64—66, Calea Griviței, Bucarest — Roumanie
P.O.B. 2001 Télex 011631
ou aux firmes suivantes :

R. D. ALLEMANDE	Deutscher Buch Ex. u. Import — Leninstrasse 16, Leipzig. 701
R. F. d'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner, POB 68, Munich 34 ; W. E. Saarbach G.m.b.h. 5 Cologne, 1 Postfach 1510
ARGENTINE	Libreria Hachette S. A. Rivadavia 73943, Buenos Aires
AUTRICHE	Globus-Zeitungen — 1200 Vienne, Höchstädtplatz
BELGIQUE	Du Monde Entier — 5, Place St. Jean, Bruxelles ; Agence Messageries de la Presse — Rue du Percil 14—22, Bruxelles ; Wander, Mustraat 10. 3000 Louvain
BULGARIE	Hemus — Bd. Rousky 6. Sofia
CANADA	Co-operative Bookshop LTD., 882, Main Street, Winnipeg ; International Subscription Agency — Periodics 5090 Papineau, Montréal 34
R. P. de CHINE	Waiwen Shudian, POB 88, Pékin
R. P. D. de CORÉE	Chulphanmul, Pyongyang
CUBA	Cubartimpex Simon Bolivar, Palacio Almado 1, Building 1, La Havane
ESPAGNE	Libreria y Exposicion Buchholz S.A., Avda Calvo Sotelo 3, Apartado 1040, Madrid 4 ; Libreria Herder, Calle de Malmos 26, Barcelone
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69, Fifth Avenue South 9, F. New York 10003 N.Y. ; Continental Publications 111, South Mermanec Avenue, St. Louis, Missouri 63105 ; Walter J. Johnsons Inc., 11 Fifth Avenue N.Y. ,3, New York ; IUB — International University Booksellers Inc., 101, Fifth Avenue New York 10003 ; ERSCO Industries Inc., 1, St. Avenue North, 13th St., Birmingham, Alabama 35203 ; Franklin Square Agency Inc., 545 Cedee Lane — Teanech N. Y. 07666 ; Maxwell Scientific International Inc., Fairview Park, Elmsford, New York 10523 ; The Library of Congress. Washington D3 20540 ; Mc Graw Hill Book Company, 330 West 42nd Street, New York, N. Y. 10036 ; Stechert and Hafner Inc., 31, East 10th Street, New York, N. Y. 10003
FINLANDE	Akateemien Kirjakuppa — POB 128, Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 79, Boulevard Saint-Germain 17, Paris 6; Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne — 111, Rue Réaumur 75, Paris 2 ; Agence Littéraire et Artistique Parisienne, 23, Rue Royale, Paris 8 ; Office International de Documentation et Librairie, 48, Rue Gay-Lussac, Paris 5; Dawson-France, 4, Rue du Faubourg Poissonnière 75, Paris 10 ; Club du Livre Technique, 1, Rue de Turbigo, Paris 1 ; Messageries du livre — Importation — 116, Rue du Bac, Paris 7 ; Europériodiques S.A., 72, Bd Semard, 92 Saint-Cloud
GRANDE-BRETAGNE	Collet's Holdings Ltd., Denington Estate, London Road, Wellingborough Northans ; Abakos, Kent Ltd , 24, Upper Grosvenor Road Tombridge Wells, Kent ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, Londres WC1 ; Academic Press, Berkeley Square House, Berkeley Square, Londres W 1 ; WM Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Macklin St., Londres WC 2 ; Bailey Suscription Agents Ltd., Warner House, Folkestone, Kent, England ; Blackwell Scientific Publications Ltd., 5, Alfred Street, Oxford OX 1,4 HB ; Pergamon Press Ltd., Headington Hill Hall Oxford, Oxford 64881 , Robert Maxwell & Co. Ltd., 4—5, Fitzroy Square, Londres W 1
HONGRIE	Kultura, POB 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haïfa ; Lepac Ltd., 15, Rambam Street, Tel-Aviv
ITALIE	So-co. Lib. Rib Export-Import, Piazza Margana 33, Rome ; Libreria Commissionaria Sansoni SpA, Via Lamarmora 45, 50121 Florence
JAPON	Nauka Ltd., 30—19 Minami-Ikebukuro 2, Chome Toshima-ku, Tokyo
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg — Oulan-Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport — POB 3267 — Oslo
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, 487 Keizergracht, Amsterdam C ; Antiquariat Junk Waldenstraat 10 ; Jochen Boekhandel, Pegasus, Leidsestraat 25, Amsterdam ; Intertaal Von Baerlesstraat 150, Amsterdam Zuit ; Meulenhoff Beuilingstraat 2, Amsterdam C ; Martinus Nijhoff, POB 269, La Haye
POLOGNE	Ruch, ul. Wilcza 46, Varsovie
PORTUGAL	Libreria Buchholz-Lissabona, Avda Liberdade, Libreria Buchholz LDA, Rua Duque de Palmela 4, Lisbonne
SUÈDE	D. C. Fritze — Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7, Zurich
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia, Ve Smeckach 30 — Prague 1 ; Slovart AG — Gorkeho 17, Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaïa Kniga, Moscou — G-200
R. D. du VIETNAM	So Xaut Nhap Bao — Hai Ba trung 32, Hanoï
YOUGOSLAVIE	Jugoslavenska Knjiga, Terazije 27 ; Forum, 1, Vojvoda Misica-Novisad ; Prosveta, Terazije 16/1, Belgrade ; Libertatea Z. Zrenjanina, 7, Pancevo

43.434

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO:

L'HUMANISME DANS LA PENSÉE ET L'ART CONTEMPORAINS

ALEXANDRU TĂNASE	L'Humanisme en action
MIRCEA MALIȚA	Multilatéralité et harmonie

PERMANENCES

Petite anthologie de la pensée roumaine

POÈMES

de NINA CASSIAN, MIHU DRAGOMIR, GEO DUMITRESCU, AL. PHILIPPIDE, VIRGIL TEODORESCU

THÉÂTRE

La femme heureuse — de CORNELIU LEU

COMMENTAIRES

NICOLAE MORARU	L'Homme, essence de l'art
ADRIANA MITESCU	La Littérature, mode d'existence
AMELIA PAVEL	Un classicisme moderne
FLORIAN POTRA	Films de la solidarité
PASCAL BENTOÏU	Le Style musical et l'intensité de la communication
LUDWIG GRÜNBERG	Un mythe réinterprété : Orphée